

PATRIMONIO RELIGIOSO DE IBEROAMÉRICA

expresiones tangibles e intangibles
(siglos XVI - XXI)

Victor Hugo Limpías Ortiz
(comp.)



RED DE INVESTIGADORES SOBRE
PATRIMONIO CULTURAL
IBEROAMERICANO

Triviun

VISIÓN
CULTURAL
FUNCIÓN

UPSA
UNIVERSIDAD PRIVADA DE
SANTA CRUZ DE LA SIERRA





PATRIMONIO RELIGIOSO DE IBEROAMÉRICA:

expresiones tangibles e intangibles
(siglos XVI - XXI)

Victor Hugo Limpias Ortiz
(comp.)

Santa Cruz de la Sierra - Bolivia

2021



RED DE INVESTIGADORES SOBRE
PATRIMONIO CULTURAL
IBEROAMERICANO

TRIVIUN

VISIÓN
CULTURAL
TIRACOR

UPSA
UNIVERSIDAD PRIVADA DE
SANTA CRUZ DE LA SIERRA

PATRIMONIO RELIGIOSO DE IBEROAMÉRICA
Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

©2021, Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra
© Red Iberoamericana del Patrimonio Cultural
Edición Digital
Año: 2021

726.684 32

L62

Limpias Ortiz, Victor Hugo (comp.)
PATRIMONIO RELIGIOSO DE IBEROAMÉRICA
Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)
Santa Cruz de la Sierra: Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, 2021.

416 p.; 21,5 cm.

1.- ARQUITECTURA ECLESIAÍSTICA - IBEROAMÉRICA
2.- PATRIMONIO CULTURAL - TANGIBLE E INTANGIBLE

DERECHOS DE AUTOR

En el marco de la Ley, se prohíbe la reproducción, total o parcial del texto, de las fotografías, de los gráficos y de los planos, por cualquier medio (impreso, digital, fotocopiado, fotográfico u otro), sin el permiso escrito del editor, los autores y las instituciones participantes.

Software: ©Microsoft Word 2007, ©Adobe InDesign CC

Hardware: ©Flatron L1734S, ©Toshiba, ©Hewlet.Packard 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Textos: Book Antiqua 30, 24, 16,5, 14, 13, 11, 9, 7,5

Cambria 30, 24

Editorial Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra

Depósito Legal: 8-1-2953-2021

ISBN: 978-99905-58-73-9

<https://congresopatrimonio.upsa.edu.bo>

COMPILACIÓN/EDICIÓN

Victor Hugo Limpías Ortiz

ORGANIZA: RED IBEROAMERICANA DE PATRIMONIO CULTURAL

Victor Hugo Limpías Ortiz, *Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia*

Miguel Zugasti, *Grupo TriviUN – Universidad de Navarra, España*

Norma Campos Vera, *Fundación Visión Cultural, Bolivia*

Milena Cáceres Valderrama, *Instituto Riva-Agüero – Pontificia Universidad Católica del Perú*

Cristina Flórez Dávila, *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*

AUTORES

Adriana Hernández Rascón	Liz Romero San Juan
Amparo Miranda Castro	Luz de Lourdes Velásquez Thierry
Ana Zúñiga Lacruz	Magaly Patricia Labán Salguero
Andrea Greco de Álvarez	Marcio A. de Lima Junior
Andrés Chirinos Rivera	María Constanza Ceruti
Annick Marcela Benavides Workman	María Margarita Vila Da Vila
Delma Rocha Álvarez	María Rebeca Medina
Elizabeth Kuon Arce	Michael Schulz
Emma Patricia Victorio Cánovas	Miguel A. Gandert
Enrique Banús Irusta	Miguel Ángel Hernández Rascón
Enrique Miguel Briceño Medina	Miguel Ángel Martínez Pozo
Enrique R. Lamadrid	Miguel Zugasti
Federico Ramón Rodríguez	Miguel-Ángel González Hernández
Fermín del Pino-Díaz	Milena Cáceres Valderrama
Friederike Berlekamp	Mónica Jimena Ramé
Gerardo Rodríguez	Norma Campos Vera
Giovanni Polifroni Lobo	Pamela Cabala Banda de Veja
Gloria Cristina Flórez	Patricia Nogueira
Graciela María Viñuales	Renata Maria de Almeida Martins
Iñaki Pérez-Ibáñez	Roberto Ramos Castillo
Iris Gareis	Rodrigo Faúndez Carreño
Jimmy César Toledo Castro	Rosa Carrasco Ligarda
Jorge Alexander Toscano	Sandra Negro Tua
José Antonio Terán Bonilla	Tania Faúndez Carreño
José Fernando Domene Verdú	Vicent Francesc Zuriaga Senent
José Javier Azanza López	Victor Hugo Limpías Ortiz
Juan Carlos Simoni Cabrera	Virgilio Suárez Salas
Kerma Gisella Ortiz Torres	Ximena Karla Santa Cruz Merida
Lia Sipaúba Proença Brusadin	

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Yoshimi Iwanaga Miyazaki

María René López Ribera

FOTOGRAFÍAS DE PORTADA Y RETIROS

Victor Hugo Limpías Ortiz

Álvaro Mier Barzón

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Roberto Antelo Scott

APOYO Y FINANCIAMIENTO INSTITUCIONAL

Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA (edición e impresión)

Objeto. Siendo de la mayor satisfaccion del Cabildo el Censo
de 1788. En que invita adun principio a la Ciudad de
Cien años de su existencia para el individuo que debe con-
currir a la Junta y debe establecerse p.^a Menar los objetos del
Real C.^o del Supremo Dto., y Reunido nombrado el Sr. Cano-
nigo de Mexico Sr. D. Miguel Antonio Lopez. Fue de Comisi-
on de parte de la Ciudad al Illustre Cabildo de Galicia con insercion de to-
dos los Capitulos de esta Nota p.^a que a la posible brevedad Cum-
plida con lo en ellos expresado haciendo disposicion de Sr. el
Mayor Jial todos los sucesos convenientes pertenecientes a la fabri-
ca. Fue igualmente de tener la providencia a la Division territo-
rial y límites de los Curas Párrocos Constituidos en sus propias
Iglesias de la Ciudad y Termos Navarros, cuya Composicion y auto-
ridad es del Cabildo de Oviedo p.^a Norte el cumplimiento de la
Real Supplia de 1780 de 1780, Fue con insercion de esta de-
creta de Cortes de 1788. El Mayor Jial manifestandole las Consi-
deraciones del mayor Objeto, y qualidad p.^a el Excmo y mani-
festa en realida tan conveniente obra. Con lo q se Concluyo
y p.^a el primer acuerdo y lo firmaron.

Con lo que Cae Satisfacer a lo prevenido p.^a V.^o
en su Ciudad y con este motivo se produce sus sentimientos de
qualidad a V.^o

Des que a V.^o

E. S.

José Juan de Sotomayor

Alcalde Ordinario

José Praxedis Salazar

Pedro Nicolas Topica

Juan José Pinares

ÍNDICE GENERAL

Presentación Rectora	xix
Introducción	1
Mesa: Antropología Religiosa	3
Mesa: Archivística y Museología Religiosa	35
Mesa: Arquitectura, Urbanismo y Paisaje Cultural	71
Mesa: Ceremonias y Fiestas Religiosas	189
Mesa: Literatura Religiosa	227
Mesa: Moros y Cristianos	247
Mesa: Pintura, Escultura y otras Artes Gráficas	285
Mesa: Teatro Religioso	353
Resúmenes de CV de Ponentes	395
Programa General del Congreso	409
Programa Detallado por Mesa	412

ÍNDICE DE PONENCIAS

ANTROPOLOGÍA RELIGIOSA	3
Introducción a la mesa de Antropología religiosa	5
Polo de Ondegardo y su investigación acerca de la religión Andrés Chirinos Rivera	8
“Oh, Viracocha, Señor del principio...” - Bartolomé de Las Casas, ¿un defensor del Patrimonio Religioso de Iberoamérica? Michael Schulz	15
Acosta y Las Casas, dos modelos etnográficos y evangélicos, ante el patrimonio religioso americano Fermín del Pino-Díaz	21
Extirpadores de idolatría y patrimonio religioso: el caso del Perú Iris Gareis	29

ARCHIVÍSTICA Y MUSEOLOGÍA RELIGIOSA	35
Libros de fábrica como documento invaluable de la museología. La importancia de generar información que refiera evidencias	37
Ximena Karla Santa Cruz Mérida de Torrico	
El patrimonio intangible – oportunidades y desafíos en y para los museos	45
Friederike Berlekamp	
Modelo de intervención en bibliotecas conventuales. El caso de la biblioteca del Convento La Recoleta. Arequipa, Perú	52
Enrique Miguel Briceño Medina y Pamela Cabala Banda de Vega	
Estereotipos o mediaciones: del encuentro con el patrimonio cultural religioso en el Perú en el siglo XXI	60
Enrique Banús Irusta	
RESÚMENES:	
Museología crítica y gestión de colecciones. La Anunciación de Luis de Riaño en el Museo Pedro de Osma	67
Luis Adawi	
Inventarios de las Iglesias del Curato de Belén y San Francisco de Socoroma (1778-1837). Patrimonio y religiosidad local. Altos de Arica	68
Jorge Hidalgo y Xochitl Inostroza	
Aproximaciones transdisciplinarias para el estudio del patrimonio mueble. Agencia y biografía de los restos materiales jesuíticos-guaraníes en museos de Argentina (siglos XIX y XX)	70
Alejo Petrosini	
ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE CULTURAL	71
Gobernanza, gestión y uso del Patrimonio de Interés Religioso. Lineamientos para su atención en el ámbito del Mercosur	73
Graciela María Viñuales	
Arquitectura religiosa moderna en Latinoamérica: resignificación, plasticidad y poesía	76
Marcio A. de Lima Junior	
Entre lo público y lo privado. Prácticas religiosas rurales en Córdoba, Argentina	82
Mónica Jimena Ramé, Jorge Alexander Toscano, Federico Ramón Rodríguez y María Rebeca Medina	
Parroquias de Indios. Arquitectura y arte para los mitayos en Potosí	91
Amparo Miranda Castro	
La arquitectura religiosa barroca de finales del siglo XVIII en el Perú y la incorporación de la estética neoclasicista en las primeras décadas decimonónicas	98
Sandra Negro	

Iglesia de San Nicolás de Tolentino y el Arte religioso Siglo XVII - XXI en Hispanoamérica: Las formas de lo religioso y político en Barranquilla- Colombia	106
Giovanni Polifroni Lobo, Liz Romero San Juan y Delma Rocha Álvarez	
Marcapata-Cuzco: El Templo de San Francisco de Asis y el <i>Inka Ingleshia Wasichacuy</i>	123
Elizabeth Kuon Arce	
El Real hospital de San Pedro en la ciudad de Puebla y su importancia como patrimonio cultural	127
José Antonio Terán Bonilla	
Chiquitos. La ciudad de Dios en la tierra: Sacralización del Territorio	135
Virgilio Suárez Salas	
La portada lateral del templo colonial Santiago Apóstol de Pomata. Encuentros y desencuentros, la imagen hispánica y andina en piedra, alegorías del poder	149
Roberto Ramos Castillo	
Aportes espaciales y tecnológicos de la Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia	156
Victor Hugo Limpias Ortiz	
La importancia del azulejo poblano en la arquitectura religiosa de Puebla (México)	166
Luz de Lourdes Velásquez Thierry	
Arquitectura y urbanismo de las Misiones Franciscanas en el Chaco boliviano	173
Juan Carlos Simoni	
Las cruces verdes: antiguos lugares de fiesta, potenciales lugares de identidad de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. De antiguos símbolos de identidad de los barrios, en torno a la fe religiosa, a testigos olvidados de la historia de la ciudad	181
Jimmy César Toledo Castro	
RESUMEN:	
Las campanas de Lima. Un acercamiento a su historia y valor como patrimonio cultural iberoamericano	188
Igor Antonissen	
CEREMONIAS Y FIESTAS RELIGIOSAS	189
Guerra y fiesta. Comportamientos rituales en las rebeliones del siglo XVIII del Sur andino	191
Patricia Nogueira	
La configuración sensorial de las ceremonias guadalupanas: objetos, sentidos y emociones (siglos XV a XVII)	198
Gerardo Rodríguez	

La fiesta como símbolo de devoción: Festividad del Gran Poder	205
Norma Campos Vera	
Ritmo, Cuerpo, existencia y resistencia. Una reflexión sobre las prácticas culturales en las fiestas de San Francisco de Asís, Quibdó - Chocó - Colombia	214
Kerma Gisella Ortiz Torres	
Volcanes, religiosidad y patrimonio en Madeira: procesión de San Amaro y ascenso a los Picos Areeiro, Ruivo y Grande	219
María Constanza Ceruti	
RESUMEN:	
Ramillete simbólico para una flor virtuosa: las exequias de Feliciano de san Ignacio	225
Silvia Cazalla Canto	
LITERATURA RELIGIOSA	227
Aproximación a un predicador real en el Perú Virreinal: Pedro Rodríguez Guillén	229
José Javier Azanza López	
Algunos poemas religiosos escritos por mujeres en el Perú en el siglo XVII	237
Rosa Carrasco	
RESÚMENES:	
Analogías entre los códigos que organizan el lenguaje figurativo prehispánico y la narrativa del Manuscrito de Huarochirí	244
Roxana Lazo	
Bienaventurados del Perú 1800-1899: patrimonio inmaterial de la nación	245
Rafael Sánchez-Concha Barrios	
MOROS Y CRISTIANOS	247
La influencia de Iberoamérica y de España en las fiestas reales de la Monarquía Hispánica (1488-1789)	249
Miguel-Ángel González Hernández	
Historia de las fiestas de moros y cristianos	256
José Fernando Domene Verdú	
Fiestas de Moros y Cristianos de Andalucía	264
Miguel Ángel Martínez Pozo	
Conquista, reconquista, desconquista: Moros y Cristianos de San Juan y Santiago en México y Nuevo México	270
Enrique R. Lamadrid y Miguel A. Gandert	
La fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo	276
Milena Cáceres Valderrama	

RESÚMENES:

Chavittunatakam- an Indo-Iberian heritage at crossroads.
Kaaralmaan Chavittunatakam and Moros y Christianos in Kerala, India 282
Geetha K. Wilson

La Fiesta de moros y cristianos en Canta: Un análisis etnográfico 283
Mariam Aranda Mostacero

PINTURA ESCULTURA Y OTRAS ARTES GRÁFICAS 285

El Cristo histórico de la Villa 25 de Mayo. Arte en la imaginería cuyana del siglo XIX 287
Andrea Greco de Álvarez

Objeto e Devoção: Visualização de esculturas religiosas no Brasil Colônia 295
Lia Sipaúba Proença Brusadin

La minería espiritual. Imágenes agustinas de la extracción de almas en lugares “inaccesibles” 302
Annick Marcela Benavides Workman

Iconografía mercedaria en el Virreinato del Perú 309
Vicent Francesc Zuriaga Senent

Asia y el patrimonio de las Misiones Jesuíticas en la América Portuguesa. Un enfoque basado en los saberes y la biografía de los artistas y objetos en el sur global 316
Renata Maria de Almeida Martins

El primitivo retablo mayor del santuario de Copacabana: Origenes y estudio iconográfico 324
María Margarita Vila Da Vila

La Virgen de Copacabana en pinturas, retablos portátiles y cajas de imaginero de Chucuito 336
Magaly Patricia Labán Salguero

RESÚMENES:

La evolución simbólica de la Virgen en las rebeliones de los indios Pueblo de Nuevo México colonial: Nuestra Señora de la Conquista y Nuestra Señora de la Macana 345
Susana Gandert

Iconografía Medieval en Huaman Poma de Ayala: De la Boca del Infierno a la Ciudad del Infierno 346
Gloria Cristina Flórez

Mudejarismo en el norte de México. El Tenebrario de la Catedral de Durango 349
María Angélica Martínez Rodríguez

Patrimonio textil virreinal en Lima: los ornamentos litúrgicos y el arte del bordado	350
Emma Patricia Victorio Cánovas	
El criterio de la unidad potencial en la conservación y restauración de la pintura colonial peruana	351
Aranzazu Hopkins Barriga	
La Virgen del Lago en el cine: <i>Virgen de Copacabana</i> de Leónidas Zegarra	352
José Elías Gutiérrez Meza	
TEATRO RELIGIOSO	353
Fiesta y teatro para la recepción del virrey-arzobispo Diego Morcillo (Potosí, 1716)	355
Miguel Zugasti	
Figuraciones de <i>Epunamun</i>, a partir de epopeyas del siglo XVI	362
Rodrigo Faúndez Carreño	
La representación de la Idolatría en la comedia anónima <i>La aurora de Occidente. Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i>	369
Iñaki Pérez-Ibáñez	
Catequesis y doctrina sobre la Navidad: la Biblia y la tradición en la obra <i>Nochebuena</i> de Cosme Gómez de Tejada	376
Ana Zúñiga Lacruz	
Lo ceremonial en la puesta en escena del auto sacramental <i>La Araucana</i>	382
Tania Faúndez Carreño	
Dialogismo, polifonía y estilización en <i>Loa</i> al auto sacramental de <i>El Divino Narciso</i> de Sor Juana Inés de la Cruz	389
Miguel Ángel Hernández Rascón y Adriana Hernández Rascón	

PRESENTACIÓN

La organización y exitoso desarrollo del II Congreso Internacional “Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (Siglos XVI – XXI)” expresa el sostenido interés de nuestros países en valorar, conservar, restaurar y difundir las diferentes manifestaciones culturales que las generaciones del pasado nos han legado. La conciencia colectiva al respecto del patrimonio impulsa a los centros de investigación, universidades y gestores culturales a la investigación y puesta en valor de expresiones tangibles e intangibles.

Nuestra Universidad apoyó desde su creación a la Red de Investigadores del Patrimonio Cultural Iberoamericano, y aceptó entusiasta no solamente sus nobles objetivos, sino también la propuesta de ser sede y organizar la segunda versión del Congreso, responsabilidad que fue asumida en el marco de las políticas institucionales y de una larga tradición de vinculación con la defensa y difusión de nuestro rico patrimonio cultural. Orgullosa de una herencia que nos explica como sociedad y como cultura, la comunidad universitaria en pleno decidió llevar adelante este magno evento bajo condiciones especiales, que exigieron creatividad, organización e innovación de parte quienes asumieron la tarea de ponerlo en práctica.

Para que este Congreso se pueda concretizar fue necesario aunar esfuerzos con otras universidades y centros de investigación, representados por un grupo heterogéneo de investigadores cuyos trabajos reflejan momentos históricos y creativos en distintas disciplinas artísticas y culturales, las que expresan diversidad e identidad en diferentes contextos del vasto y complejo mundo de la cultura que reconocemos como Iberoamericana. Sin duda, las investigaciones que se desarrollan en el seno de nuestras instituciones sientan las bases para lograr mecanismos de preservación y conservación de elementos patrimoniales que definen una identidad intercontinental que ha sido capaz, desde hace siglos, de pasar de una a otra generación, en procesos dinámicos que se constituyen en el acervo cultural de las diferentes regiones de Iberoamérica en general (andina, amazónica, rioplatense, peninsular, costeñas, etc.).

Valoramos y agradecemos la confianza depositada en nuestra Universidad para llevar adelante este II Congreso, el cual aglutina a cerca de un centenar de investigadores de diferentes disciplinas del saber y la cultura, provenientes de todo el mundo. Con la publicación digital, durante el mismo Congreso, de estas Actas o Memorias del evento, expresamos nuestro compromiso institucional para con la investigación, la difusión de la cultura y la valoración del patrimonio en todas sus formas.

Mgs. Lauren Müller de Pacheco
Rectora
Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra

INTRODUCCIÓN

La publicación de estas Memorias del II Congreso Internacional de la Red Iberoamericana del Patrimonio Cultural en el seno mismo del evento que aglutina a investigadores y gestores del patrimonio es fruto del esfuerzo combinado de una cantidad significativa de actores individuales y colectivos, desarrollado a lo largo de meses e incluso, años. Merece destacarse que los desafíos que todos ellos tuvieron que enfrentar y superar para poner en práctica la serie de tareas que hacen posible que una investigación se plantee, se apruebe y financie, se lleve a cabo, se redacte, corrija y envíe, no fueron pocos.

Las ponencias aquí publicadas involucraron, en sus diferentes etapas de desarrollo, a investigadores y colaboradores, docentes y estudiantes de pregrado y posgrado, pertenecientes a centros de investigación y pesquisa, a institutos, universidades, archivos y museos de distintos países, regiones y continentes. Por las características de la temática abordada, las investigaciones involucraron de manera directa o indirecta, a comunidades y colectivos ajenos al mundo académico, trascendiendo el mundo exclusivamente académico.

El patrimonio religioso, tanto en sus expresiones tangibles e intangibles, fue protagonista de primer orden de las actividades académicas llevadas a cabo, no solo porque su comprensión, sistematización y valoración eran el objetivo o propósito de todos los esfuerzos, sino porque nos resulta ahora muy evidente que la sociedad y la cultura contemporáneas, con sus mecanismos de aproximación epistémica disciplinar, multidisciplinar y transdisciplinar, no dejan de ser resultado complejo de ese patrimonio. En otras palabras, nuestro modo de aproximación o estrategia metodológica para aproximarnos e intentar conocer y explicar las diferentes manifestaciones del patrimonio tangible e intangible, no pueden desligarse de la influencia e impacto que el mismo patrimonio ejerce sobre la construcción de nuestros propios saberes. Así, en el marco de la complejidad y transversalidad de saberes, esas poderosas y trascendentes fuerzas que actúan y definen, sutil o explícitamente, el pensamiento y sentimiento de sentido o espíritu religioso, en donde la fe y las acciones individuales y colectivas se expresan de manera mucho más abierta y flexible que la esperada por los discursos eclesiásticos, han sido puestas en el tapete por parte de las ponencias o comunicaciones aquí incluidas. La ambiciosa diversidad de enfoque, temática y método que se planteó la Red para este Congreso, enfrenta aspectos generales y particulares de la literatura, la poesía, la arquitectura, el teatro, la antropología, la archivística, las ceremonias y fiestas, el urbanismo, el paisaje cultural, la museología y diferentes expresiones artísticas, desde el siglo XVI hasta nuestros días.

No deja de llamar la atención la escala y calidad extraordinaria de la respuesta dada a la convocatoria de nuestra Red Iberoamericana del Patrimonio Cultural, nacida en Lima en agosto de 2018, con objetivos y expectativas muy amplias: apoyar la difusión global de investigaciones y estudios sobre la riqueza patrimonial religiosa que recibimos quienes formamos parte de esta gran cultura Iberoamericana. La nobleza de esos objetivos, originalmente planteados por

un puñado de entusiastas investigadores y gestores culturales de los dos lados del Atlántico, rindió frutos en esta segunda versión del Congreso Internacional de la Red, realizada en el corazón tropical de Sudamérica, en donde las pampas platenses y los bosques amazónicos se acercan al extremo oriental de las estribaciones andinas.

En las siguientes páginas se incluye la mayor parte de las ponencias o comunicaciones presentadas formalmente en las diferentes sesiones realizadas en las 8 mesas en las que se organizó este II Congreso Internacional “Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI a XXI)”. La universidad anfitriona, la UPSA, decidió honrar el objetivo original de la Red, en el sentido de contribuir a la difusión de aquellos elementos del patrimonio religioso de los diferentes países y regiones, que reflejen momentos históricos y creativos en las distintas disciplinas artísticas y culturales, reconociendo su importancia como factor de identidad y desarrollo cultural, editando y publicando estas Actas o Memorias del Congreso, realizado de manera principalmente virtual.

Los principales protagonistas de este II Congreso son los 90 conferencistas o ponentes que presentaron 80 ponencias que enriquecen el conocimiento y comprensión de la riqueza patrimonial de Iberoamérica. Gracias a su esfuerzo y capacidades intelectuales, y compromiso con el saber y la ciencia, han sentado las bases para continuar el camino ya consolidado en los tres días del Congreso, asegurando la realización del tercero en 2023, en algún lugar de Iberoamérica. Fueron fundamentales para el éxito de este evento, los vínculos académicos y la visión del equipo científico de coordinación de la Red que, conformada por Miguel Zugasti, Norma Campos, Milena Cáceres y Cristina Florez, propició un evento marcado por una amplia y diversa participación de ponentes.

El Congreso y esta publicación de 440 páginas a todo color, no hubieran sido posible sin el apoyo entusiasta de las autoridades universitarias, lideradas por la Rectora de la UPSA, Mgs. Lauren Müller de Pacheco, así como de las diferentes unidades de gestión y tecnología de la Universidad. El decidido compromiso del personal de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, que asumió el desafío de organizar este II Congreso Internacional, pudo lograr su propósito gracias a las destrezas de diseño y digitalización de María René López y Yoshimi Iwanaga, quienes ofrecieron un sitio web amigable y posibilitaron una edición digital en brevísimo tiempo, la que hoy se puede disfrutar y compartir. La gestión técnica de accesibilidad, ejecutada por *Boomerang Stream*, permitió que el compromiso institucional de difusión libre y gratuita del evento se cumpla, honrando el compromiso asumido ante la comunidad académica internacional. Nuestro agradecimiento a todos por su apoyo y nuestras felicitaciones más efusivas a todos los conferencistas.

Victor Hugo Limpías Ortiz
Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra



mesa:

ANTROPOLOGÍA RELIGIOSA

Andrés Chirinos Rivera

Polo de Ondegardo y su investigación acerca de la religión

Michael Schulz

“Oh, Viracocha, Señor del principio...” - Bartolomé de Las Casas, ¿un defensor del Patrimonio Religioso de Iberoamérica?

Fermín del Pino-Díaz

Acosta y Las Casas, dos modelos etnográficos y evangélicos, ante el patrimonio religioso americano

Iris Gareis

Extirpadores de idolatría y patrimonio religioso: el caso del Perú



Introducción a la mesa de Antropología religiosa

“La temprana imagen europea sobre el patrimonio religioso andino. Variantes e interpretaciones”

(A. Chirinos, M. Schulz, F. del Pino e I. Gareis)¹

La religión es un elemento importante del patrimonio iberoamericano. De hecho, fue el elemento cultural que llamó más la atención de los primeros europeos que visitaron el Nuevo Mundo, desde Cristóbal Colón en adelante, aunque no siempre facilitó su mutua comprensión. En el caso español, la religión fue asimismo el principal argumento histórico empleado para justificar su conquista. Siguiendo una lógica medieval, objeto de amplio consenso en la convivencia de las naciones cristianas que luchaban en el Mediterráneo contra el Islam invasor y su heredero el imperio otomano, el Papa podía premiar los esfuerzos de cada país cristiano por defenderse de esta invasión religiosa, a cambio del esfuerzo asumido por sus dirigentes en la extensión del propio credo.

España, particularmente señalada durante ocho siglos como campo victorioso del Islam (que la llamaba *Alhandalus*, y exhibía en la corte de Granada, Córdoba y Sevilla sus esplendores culturales), se esforzaba luego por traducir el patrimonio cultural clásico en la escuela toledana de Alfonso X el sabio (una vez rescatado de Alejandría por los árabes). La monarquía castellano-aragonesa merecía del papado el nombre de

‘monarquía católica’, tanto por la conquista de Granada en 1492 (último bastión islámico de Europa) como por la expulsión de los judíos que no aceptaron la conversión (que se referían a España como *Sefarad*, el paraíso dentro de su Diáspora). La salida de Colón desde Andalucía –objeto de una capitulación previa en Santa Fé (Granada) con los Reyes Católicos – fue precedida por estos dos actos de ‘purificación’ cristiana.

En virtud de esa larga presencia islámica y judaica en España (711-1492), los cristianos viejos de Europa –y en particular los italianos, sede del papado– la designaban como país de ‘cristianos nuevos’, lleno de mozárabes y marranos poco fiables. De ahí parte la obsesión española por librarse de este componente vergonzoso de su historia propia. La monarquía castellana y aragonesa, así como la portuguesa, tuvieron que hacer méritos especiales para ser considerados como los demás cristianos. De ahí su expansión africana o del Mediterráneo oriental que les obligaba a controlar los puertos vecinos, desde donde surgían las invasiones otomanas de sus costas (Canarias, Baleares, Ceuta, Melilla, Argel, Creta...) en busca de asaltos a sus ciudades y captura

¹ II CONGRESO INTERNACIONAL PATRIMONIO RELIGIOSO DE IBEROAMÉRICA: Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI). (7-9-VII-21, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia)

de esclavos (el propio Cervantes estaría preso en Argel, a la espera de ser rescatado a cambio de pagos puntuales, para lo que se fundó incluso una orden religiosa, los Mercedarios).

Toda esta situación comenzaría a invertirse con el emperador Carlos V y Felipe II, cuya política exterior se centró en debilitar el imperio otomano, siendo simbólica la batalla de Lepanto (diciembre de 1571), celebrada en Italia como un éxito nacional propio. La religión católica no era, pues, una parte despreciable del patrimonio ibérico, considerado con reiteradas dudas por los demás países cristianos de Europa. La sanción papal no era una excusa de la conquista, sino un argumento sólido de sus pretensiones políticas (internas y externas), que había tenido durante el largo Medievo un reconocido valor de cambio.

A su vez, la religión era un componente apreciado desde el lado de los naturales del Nuevo Mundo, que necesitaban igualmente explicaciones trascendentes para sus empresas externas, y para asegurar el éxito seguro de sus labores ordinarias (contra los terremotos, sequías, inundaciones, etc.). Para las tropas aztecas o incas, que ampliaban el control de un territorio creciente, la motivación religiosa no era menos sincera que para sus enemigos cristianos, y no fue fácil para ellos aceptar las propuestas evangelizadoras de los invasores. Ello significaba la mayoría de las veces una sustitución progresiva de las élites internas, que pasarían a sustituir a las tradicionales como premio a su conversión interesada. Lo mismo había pasado por varios siglos en España y Portugal, en el trato de las élites cristianas con las tropas musulmanes vencedoras.

Fue esta situación la que provocó la formación sucesiva de numerosas órdenes religiosas, favorecidas por la necesaria defensa cristiana, externa e interna. Los mercedarios para rescatar cautivos, los franciscanos para recuperar las virtudes anteriores al nacimiento de las ciudades ricas, los dominicos para castigar las desviaciones heréticas, los jesuitas para

expandir la fe fuera del orbe cristiano, los agustinos fueron asimismo buenos teólogos y misioneros... Sobre estas órdenes recayó inicialmente la iniciativa de la evangelización del Nuevo Mundo, con ayuda del Estado, pero a veces apoyándose en sus propias empresas capitalistas, como es el caso de los jesuitas. Finalmente, para esta empresa evangelizadora, todas las órdenes religiosas acumularon propiedades a partir de donativos voluntarios que nunca perdieron (declaradas 'de mano muerta' por ser intransmisibles). Sin embargo, ellas fueron muchas veces las únicas interesadas en estudiar las lenguas nativas, en admitir miembros americanos en sus filas, e incluso en oponerse a los abusos de los conquistadores. Con esta parte ética, podemos sentirnos identificados sus lectores actuales. Y, aunque parezca contradictorio, ellas fueron las que llegaron a conocer mejor los secretos de las religiones nativas, a pesar de ser las más interesadas en su sustitución por la normativa cristiana.

Por todo esto nos interesa atender siempre a los inventarios reunidos sobre el patrimonio religioso iberoamericano por cada una de ellas. Naturalmente que deberemos contrastar esta información documental e inquisitorial con las noticias más ricas y matizadas obtenidas en el presente por la etnografía, y en el pasado con la técnica arqueológica y etnohistórica. Pero no cabe pensar que los naturales permancieran inalterables en sus creencias y rezos, y no aceptaran ninguna de las ofertas interesadas venidas del poderoso europeo (conquistador, comerciante, misionero, etc.). No hay más que comparar lo ocurrido en las zonas aliadas del conquistador (Tlaxcala, Jauja, Mantaro...) en su patrimonio y en su autoimagen *vis a vis* del cristiano, como muestran personajes cristianizados notables como Guaman Poma, Pachacuti Salcamaigua, Ixtlilxochitl, Tezozomoc... o -en nuestros días- el propio José María Arguedas (cuando comparaba en sus novelas y trabajos de campo en Puquio o en el valle del Mantaro, las diversas reacciones de sus comunidades frente al progreso).

Finalmente, es curioso que los misioneros no se mezclaran entre sí, y que procuraran distribuirse el territorio pagano de modo que no se repitiesen los esfuerzos de varias órdenes religiosas, sobre el mismo ámbito. Desde cada monasterio o doctrina de indios se expandía su influencia sobre un vecindario mayor. Hubo considerables enfrentamientos entre ellas cuando ocurrió esta competencia, y cada una de ellas prefirió defender sus métodos evangélicos propios o, a veces, sus explicaciones sobre las religiones naturales que pretendían alterar del lado cristiano. Para nosotros, es interesante estudiarlas a cada una de ellas como si fueran culturas propias, del modo que consideramos con su lógica propia los pueblos originarios del Nuevo Mundo.

Para conocer estos inventarios etnográficos y los métodos evangélicos de cada una de ellas, hemos invitado a algunos pocos especialistas a que nos ofrezcan sus resultados y discutan entre sí al respecto, de modo que podamos conocer mejor este patrimonio religioso iberoamericano a través de la documentación ofrecida y de los estudios llevados a cabo durante el largo período colonial, en que convivieron hombres de diversa procedencia nacional y religiosa. A esta labor colectiva de antiguos religiosos cristianos se unieron otros gremios (abogados como Polo, políticos como el virrey Toledo, mineros...) cuyos intereses y logros no dejaron de ser usados por los religiosos y autoridades coloniales.

Polo de Ondegardo y su investigación acerca de la religión

Andrés Chirinos
UNED / España

Resumen

Polo de Ondegardo es uno de los investigadores más acuciosos sobre la religión indígena. El propósito al que se encaminaban sus averiguaciones era hacia la progresiva extirpación, aunque sus procedimientos tuvieron un componente pragmático fundamental, que trataba de evitar la confrontación. Enemigo de cambios violentos, se empeñó en comprometer a los indígenas en tareas de gobierno. Su obra fragmentada y en parte perdida es posible que sea rescatada -al menos en parte- mediante un estudio más profundo de los textos de Bernabé Cobo, para lo cual deben establecerse lineamientos, algunos de los cuales tratamos de esbozar en esta ponencia.

1. El valor de la obra de Polo

La extraordinaria importancia de la obra de Polo de Ondegardo en la descripción de la religión andina -o de sus primeras aculturaciones- podríamos decir que es casi unánimemente aceptada. El reconocimiento de su valor se ha visto incrementado por la investigación sobre documentos relativos a la religión andina, entre los que destacan los referidos a la extirpación de la idolatría, o las investigaciones arqueológicas y etnográficas modernas: especialmente, para el caso que nos ocupa, la investigación del sistema de adoratorios en torno al Cuzco.

Acompañan a Polo otros autores como Molina, Las Casas, Bartolomé de Segovia, Acosta, Guaman Poma y Cobo. A su vez,

varios de estos autores tienen una relación más o menos estrecha con Polo; aunque son dos los autores quienes explícitamente reconocen la deuda que sus escritos tienen con Polo: Bernabé Cobo y José de Acosta. Ofrecemos un ejemplo breve del uso textual hecho de Polo por Cobo, en su propia obra, para mostrar su trascendencia patrimonial.

2. Polo, Acosta y el dominio de la lengua

El Catecismo para Instrucción de Indios (1584), obra cuyo principal inspirador habría sido Acosta, recoge el tratado sobre religión de Polo; aunque solo de forma extractada. Junto a las escasas referencias a él en la Relación acerca del notable daño es el texto más extenso -indiscutiblemente atribuido

a Polo- que trata sobre la religión. Acosta también hace uso de los textos de Polo en su *Historia Natural y Moral* y en *De procuranda indorum salute*. Esta última obra es de especial interés puesto que en ella Acosta describe cómo procedía Polo al intervenir en temas del gobierno indígena, concretamente se refiere aquí al llamado problema de la embriaguez:

Oídecira un varón muy ilustre, y perfecto conocedor de las cosas de las Indias, que a muchos les parecía un encargo difícil y absolutamente desagradable el tratar de reprimir la embriaguez entre los indios. (...) me propuso además un procedimiento que a mí, y creo que a cualquier persona prudente, le parecerá muy certero (...) Él creía que mientras bebiesen en particular encerrados en sus propias casas, aunque cometiesen excesos, o había que disimular o, si eran denunciados, no había que tomarlo muy en serio. (...) (Acosta, 1984: 571-577).

Lo que nos da pie a resaltar una de las primeras características de Polo, sus planteamientos pragmáticos: No le interesa tanto eliminar las borracheras sino los problemas sociales que causa. Tampoco es importante lo perfecto, sino lo posible. La siguiente característica metodológica de su trabajo es su íntima vinculación con las autoridades indígenas, cuyo concurso es indispensable para sus éxitos:

Nombraba aquel varón, de entre los mismos indios, jueces e inspectores a quienes encargaba todos los días por la tarde vigilasen las reuniones de los indios. (...) Afirmaba que, siendo corregidor del Cuzco, (...) en breve consiguió con esas medidas que no quedasen ni restos de embriaguez. Más aún consiguió que los otros indios de las provincias más remotas, instruidos por los principales del Cuzco, imitasen tan buenos ejemplos de templanza y sobriedad. Pero la negligencia y descuido de sus sucesores destruyeron éxitos tan importantes (...) (Acosta, 1984: 571-577).

La obra que Polo realizara en Cuzco también refleja un aspecto resaltable: su carácter extraordinario. Demuestra el camino a seguir, pero muy pocos lo hicieron -bien sea por carecer de cualidades morales o intelectuales-, el hecho es que muchos de sus éxitos, como el descrito, no fueron continuados.

Un aspecto discutido respecto a Polo -común a varios otros cronistas- es si tuvo o no, dominio de -alguna- lengua indígena. Siendo unánimemente reconocida la enorme importancia de su conocimiento, es también de reseñar que su desconocimiento no implica restar valor a un trabajo, siempre y cuando el autor cuente con algún medio para suplir su carencia. Ejemplo notable es el uso de intérpretes (en plural), como lo señalan la obra de Cieza de León o Sarmiento de Gamboa. La pluralidad de intérpretes, como lo demuestra Cieza a lo largo de su obra, es fundamental siendo que sus textos se caracterizan por la reiterada comprobación de lo que se afirma en fuentes diversas. El uso de un solo intérprete puede ser también muy valioso, siempre y cuando su acuciosidad sea comprobada. Acosta nos lo evidencia:

(...) estando yo en Chuquisaca (...) me pidió a mí que tratase el asunto en un sermón y mostrase y condenase su fealdad. Por medio de un compañero que yo tenía, buen conocedor de la lengua de los indios, convocó a una asamblea a todos ellos y mandó al intérprete que proclamara solemnemente y explicara la ley que abolía las borracheras públicas. Creó después los inspectores y les repartió las zonas o barrios de la ciudad (...) (Acosta, 1984: 571-577).

Este pasaje puede servir para desmentir el supuesto conocimiento de las lenguas quechua y aimara que se discute en Polo. Sin embargo, no cabe afirmarlo con seguridad; ya que probablemente la lengua usada en Chuquisaca en ese tiempo fuera el aimara y Polo supiera quechua, o incluso que fuera al contrario. Resulta pues especulativo afirmarlo o negarlo.

Lo que ciertamente traslucen los textos de Polo es que cuando usa términos en quechua -más raramente en aimara- lo hace de una forma contextualizada, no siempre literal y señalando acepciones diversas. Unos pocos ejemplos de ello son los siguientes:

mamanchic, literalmente ‘nuestra madre’: para Polo ‘**mujer legítima**’ (Polo, 2013: 372).

llacta runa, literalmente ‘**hombre del pueblo**’, ‘paisano’; Polo da casi la misma acepción ‘hombre de nuestra tierra’ aunque distingue dos contextos: los que son paisanos entre sí pero en conjunto extranjeros y los que son realmente originarios de la tierra donde viven, al tiempo que aprovecha de criticar a quienes traducen mecánicamente (Polo, 2013: 371).

guaccha llama, capac llama: literalmente ‘llamas pobres, llamas ricas’; Polo señala otra acepción: ‘**hatos pobres, hatos ricos**’ (Polo, 2013: 367).

Un dato adicional en las transcripciones que se conservan de Polo es la correcta utilización de la ortografía al uso, tal como la conocemos en la gramática quechua más temprana, la de Fray Domingo de Santo Tomás de 1560. Dato que precisamente nos ha servido para establecer la autoría de Polo respecto al manuscrito conservado en Sevilla y no así los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid -que son copias- donde abundan los errores de transcripción, especialmente en los términos quechuas. Aunados estos indicios, nos parece que, si bien no demuestran que Polo conociera en profundidad el quechua, sí demuestran un conocimiento siquiera básico: uso adecuado de normas escritas, traducciones contextualizadas, distinción de acepciones.

El comentario respecto al conocimiento de la lengua de Polo lo consideramos sustancial, puesto que la profundidad reconocida de sus averiguaciones acerca de la religión incaica no serían comprensibles sin el conocimiento que debió alcanzar de la lengua o de las

estrategias para suplir esa carencia. Polo por su posición política -corregidor del Cuzco- y por sus conocimientos tuvo los medios para entender la lengua indígena, especialmente quechua y posiblemente aimara.

3. Polo, su formación, sus propuestas

La sólida formación humanista de Polo nos ayuda a comprender mejor el alcance de sus escritos. Entre los estudios concernientes a su biografía, Fermín del Pino (2006) nos ha señalado una particularidad que juzgamos marca un cariz especialmente importante en sus propuestas: la relación que Polo mantuvo con el virrey -primero de México y después del Perú en 1551- don Antonio de Mendoza. La importancia radica en el estilo tolerante que la administración del gobierno cristiano adquirió en la reciente ocupada y aún morisca Granada. Bien sea por una estancia directa en Granada como supone Fermín del Pino o bien sea por otros medios, Polo debió conocer la experiencia granadina. En todo caso, Antonio de Mendoza aplica una política caracterizada por la tolerancia, enemiga de cambios bruscos y partidaria de dejar que el tiempo que “es gran maestro de todo” (Polo, 2013, 210) sea el vehículo que permita acomodar diferencias, especialmente cuando hace referencia a sus comunicaciones con Mendoza: “es gran yerro entrar de golpe en sus negocios” (Polo, 2013, 250).

Una investigación profunda basada en sus relaciones con autoridades indígenas, manejo de la lengua -directo o por medio de intérpretes-, alianza con las autoridades naturales, tolerancia, cierto relativismo cultural -en la medida de lo admisible en la época-, respetar los fueros sin innovar en aquello que no contraría la religión, resume algunas características de las investigaciones de Polo. Debemos añadir a ello la acuciosidad: el conocer de raíz el problema, clave que él mismo menciona entre las razones de su averiguación (Polo, 2013, 85).

Las características metódicas del proceder de Polo, aplicadas al estudio de la religión, están fundadas en la principal motivación -además de la económica- del dominio español en Indias: la evangelización. Entre

las causas que retrasan la difusión de la religión cristiana, Polo considera:

(...) porque los predicadores no habían puesto ningún empeño en conocer y extirpar los errores de los indios. (...) [Y] por apenas haberse comenzado y tarde a mirar por los intereses políticos y la administración de los indios. Por lo cual, marginados y alienados, siempre estimaron que debían desconfiar de nosotros como de enemigos (Acosta, 1987, 39).

El conocimiento de la religión andina -profundo, metódico y exhaustivo- para extirpar aquello que se opone a la difusión cristiana es componente crítico de su propuesta; aun cuando la tolerancia y el dejar actuar al tiempo -para los cambios profundos- la moderan. A ello se añade la necesidad que advierte no solo en dominar -o vencer, podríamos decir- sino también de convencer a los indios, alcanzando con ellos un cierto consenso que permita un gobierno eficaz, que se condice con su pragmatismo.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos por el contenido del Tratado sobre la religión, que sabemos que compuso pero del cual solo se conserva el extracto antes mencionado en el Catecismo de 1584. Creemos que hay buenas razones que apuntan a que dicho tratado se halla contenido, en parte, en la obra de Bernabé Cobo.

4. Polo y Cobo

Considero que discutir la parte del texto de Cobo (1653) que sigue directa o muy cercanamente la obra de Polo (1571) es de gran importancia, dado que es en Cobo donde se halla una descripción más detallada y completa de la religión inca. La obra de Cobo incluye la descripción del sistema de ceques del Cuzco, sobre la cual existe una división de opiniones respecto a si es posible atribuirle a Polo o no (cf. Rowe, 1981 y Bauer, 2016). La atribución de la autoría a Polo podría extenderse a la mayor parte de libro décimotercero correspondiente a la *Historia* de Cobo.

Dada la complejidad de la relación existente entre la obra de Polo y Cobo, me limitaré en esta ponencia a exponer las diferencias y concordancias dentro de un breve texto.

La versión de Cobo es la siguiente:

1. El fundamento de tantos disparates como vinieron a creer todas estas naciones del Perú acerca de su origen fue causado por la ambición de los incas, que fueron los primeros que hicieron veneración a la cueva de Pacaritampu como a principio de su generación;
2. y, como afirmasen que de ella habían procedido todas las gentes y que - por esta causa- les debían sujeción y vasallaje y se lo debían dar, y llevasen por delante este título en sus conquistas, vino a resultar de aquí esta muchedumbre de adoratorios y dioses, en cada provincia el suyo, de la misma dedicación que los Incas habían dado al de Pacaritampu. Y no negando el diluvio, se procuraban excusar de sujetarse a los incas, defendiéndose con decir que no los debían reconocer por esa razón, de haber procedido de ellos. Porque después del diluvio había habido gente nueva en cada provincia, de donde se tornó a poblar la tierra, en la cual opinión les pusieron sus viejos y hechiceros; y, para darle fuerza y establecimiento, les señalaron los lugares donde y cómo se habían salvado sus progenitores. Y como los incas respetaban la cueva de Pacaritampu, también los otros hicieron veneración al lugar que señalaron para el efecto dicho, aunque no con tanta orden ni con sacrificios tan principales; y así, en cualquiera provincia se halla este adoratorio, cada uno con su imaginación, contando el caso cada nación diferentemente (Cobo, 2021-en prensa, L. 13, cap. 2).

He dividido ambas versiones en dos partes, distinguiendo -solo en la versión de Polo- cuatro aspectos: a. Tachado, lo que Cobo prescinde del texto de Polo. b. Cursiva, lo que transcribe casi igual. c. En negritas señalo partes que en Cobo cambian de sentido. d. En notas, se consignan otras diferencias o se especifican las anteriores.

La versión de Polo es la siguiente:

1. **Y lo primero que estos incas propusieron¹ -el título² fue una imaginación³ que se les asentó o que ellos fingieron⁴:** Que después del Diluvio habían salido de una cueva que ellos llaman de Pacaritambo, hombres y mujeres de los cuales se había multiplicado todo el mundo.
2. *Afirmaron que de ellos y de su generación precedieron todas las gentes y que les debían sujeción y servicio⁵ y que se la habían⁶ de dar. De lo cual resultaron⁷ en todas las provincias en*

1 Cobo: "fueron los primeros que hicieron veneración a la cueva de Pacaritampu" cambiando el sentido.

2 Cobo: "y [como] llevasen por delante este título en sus conquistas, vino a resultar..." suprimiendo lo que señalaba Polo: "aunque no fue este el título que acabaron y que les hizo señores". Polo, unas líneas más abajo, aclara que el título con que acaban fue el de los *pururauca*s: "Finalmente con este título fue y venció, y de allí quedó aquella imaginación de los *pururauca*s, de que se hizo relación, que fue una de las cosas más importantes que los incas tuvieron para hacerse señores." En Cobo se aclara parcialmente en el capítulo 8. Hemos resaltado cuando Polo dice "se hizo relación", lo que indica que tenía escrita una Relación sobre los incas que es la que Cobo probablemente utiliza y 'edita' a lo largo de buena parte de su *Historia*.

3 Cobo añade 'disparates' suprimiendo 'imaginación'.

4 Donde Polo señala dos posibilidades, Cobo es tajante, la creencia es "causada por la ambición".

5 En Cobo: 'vasallaje'.

6 En Cobo 'debían', rasgo más moderno.

7 Cobo añade: "esta muchedumbre de adoratorios y dioses", donde Polo solo trata de 'su adoratorio' (en singular), el referido a los orígenes o *pacarina* de cada provincia.

cada una [f. 5r] su adoratorio de la misma dedicación. Defendiéndose y no negando el Diluvio⁸, dijeron que por esta razón no se les debía⁹; porque después de la perdición universal¹⁰, en cada provincia había habido gente nueva de donde se tornó a multiplicar¹¹ lo que se había perdido,¹² y sus viejos hechiceros¹³ les señalaron de dónde¹⁴. Y como los incas veneraban¹⁵ la cueva de Pacaritambo, también los otros hicieron veneración al lugar que señalaron para el efecto, aunque no con tanta orden y aun¹⁶ sacrificios tan principales. Y así en cualquier provincia hallará este adoratorio, cada uno con su imaginación contando el caso¹⁷ diferentemente." (Polo, 2013, 96-97).

En este ejemplo podremos apreciar el trabajo de 'edición' que Cobo ejerce sobre los originales de Polo:

- a. Resume ciertas partes ya repetidas en otros acápite, por ejemplo el episodio de las cuevas de donde surgen los primeros incas, que ya es tratado en la 'fabula' del Diluvio (Cobo, L. XII, cap. 3).
- b. *Añade y modifica* el original con términos orientados a enfatizar el carácter idolátrico

8 Cobo añade: "se procuraban excusar de sujetarse a los incas", aclarando, lo que en Polo está solamente implícito.

9 Cobo cambia la sintaxis: "no los debían reconocer por esta razón" y añade aclarando: "de haber procedido de ellos [su origen]".

10 Cobo: 'diluvio' en vez de 'perdición universal' con el mismo sentido.

11 Cobo: 'poblar'.

12 Cobo añade aclarando: "en la cual opinión les pusieron sus viejos...".

13 Cobo añade: "Y para darle fuerza y establecimiento".

14 Cobo añade: "y cómo se habían salvado sus progenitores".

15 Cobo: 'respetaban'.

16 Cobo: 'ni con' lo sustituye a 'y aun'.

17 Cobo añade: 'cada nación'.

y manipulador de los incas. Por ejemplo añade 'disparates' (Cobo) donde Polo sólo dice que fue una 'imaginación', o establece la causa de una creencia en la 'ambición de los incas' donde Polo relativiza 'se les asentó o fingieron'. El énfasis en el carácter idolátrico y la condena tajante de las creencias indígenas está en consonancia con la orientación evangelizadora a partir del III Concilio Limense y el modo de asentar el domino español impuesto desde el tiempo del virrey Toledo.

c. *Aclara*, añadiendo textos que están implícitos en la narración de Polo. Ejemplo: "se procuraban excusar de sujetarse a los incas". Lo que fue señalado ya por Rowe (1981).

d. *Edita levemente*, suprimiendo, modificando o modernizando detalles menores o determinadas palabras que modifica o sustituye por un léxico más moderno. Un ejemplo es 'un adoratorio' (en Polo) / 'muchedumbre de adoratorios y dioses' (en Cobo). Otro ejemplo de modernización es *debían por habían*.

e. *Edita sustantivamente*, suprimiendo o modificando oraciones. Un ejemplo es la supresión de la frase 'aunque no fue éste el título que acabaron y el que les hizo señores'. Es una mención importante, ya que Polo señala claramente que el segundo título -el que los hizo 'señores'- fue el de los *pururaucas*.

Bibliografía

- Acosta, José de, (1984). *De procuranda indorum salute* t. I. Madrid: CSIC.
- Acosta, José de, (1987). *De procuranda indorum salute* t. II. Madrid: CSIC.
- Acosta, José de (2008). *Historia natural y moral de las Indias* (ed. de Fermín del Pino). Madrid: CSIC
- Bauer, Brian (2016). *El espacio sagrado de los incas*. Cuzco: CBC.
- Cobo, Bernabé (2021, en prensa). *Historia del nuevo mundo* (edición de Fermín del Pino). Lima: Casa Garcilaso - Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.
- Duviols, Pierre (2003). *Procesos y visitas de idolatrías: Cajatambo, siglo XVII: con documentos anexos*. Lima: IFEA-PUCP.
- Estenssoro, Juan Carlos (2003). *Del paganismo a la santidad*. Lima: IFEA-PUCP.

En conjunto, concluimos de nuestro análisis que es posible caracterizar algunos vínculos existentes entre el texto de Cobo y la obra de Polo. Este vínculo no es perfecto puesto que el texto ha sido editado y no solo copiado, pero hay tendencias que permiten caracterizar sesgos interpolados por Cobo en su edición. *La Historia* de Cobo nos da así la oportunidad de pesquisar la obra de Polo: analizarla y estudiarla a manera de arqueólogos, estableciendo estilos, rasgos, detalles, componentes semánticos, lingüísticos que nos permitan visualizar algunas 'estratigrafías' y 'estilos', de los cuales alcancemos a recuperar o reconstruir -al menos parcialmente- el Tratado sobre la Religión de Polo.

He buscado poner en relevancia algunas de las características más resaltantes en el proceder metodológico de la investigación de Polo acerca de la religión, así como algunas claves -presentes en la obra de Cobo- para rescatar parte de su obra. Reconociendo que aún se requiere profundizar este estudio, creemos poder afirmar que Polo destaca como uno de los principales conocedores de la religión indígena. Aun cuando el fin expresado apunta a la extirpación -que se considera necesaria para evangelizar-, los procedimientos que adopta son pragmáticos: tratan de evitar cambios violentos y apuntan a un fin político que permita comprometer a los indígenas en alcanzar un buen gobierno que redunde en una mejor y más eficiente administración. La meticulosidad de su estudio, por otra parte, es un importante legado para reconstruir el componente indígena primigenio en el patrimonio religioso que hemos heredado.

- García Miranda, Carlos (2015). "Los informes de Juan Polo de Ondegardo: producción y recepción crítica" en *Letras* 86 (123): 125-139.
- Hampe, Teodoro (2012). "El licdo. Polo Ondegardo (ca. 1520-1575). Biografía de un jurista castellano en los andes coloniales" en Gonzalo Lamana (ed.) *Pensamiento colonial crítico*, pp. 89-135. Cuzco: IFEA-CBC.
- MacCormack, Sabine (1991). *Religion in the Andes*. Princeton: Princeton University Press.
- Molina, Cristóbal de (2010). *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Madrid: Vervuert.
- Pino, Fermín del (2006). "Polo de Ondegardo y la cultura islámica" en *Patio de Letras*, III, 1: pp. 103-116.
- Polo Ondegardo (2013). *El orden del inca* (ed. Andrés Chirinos y Martha Zegarra). Lima: Editorial Commentarios.
- Rowe, John H. (1981). "Una relación de adoratorios del antiguo Cuzco" en *Histórica* 5 (2): 209-261.
- Sosa Miatello, Sara (2000). "No innovar el orden andino según el licenciado Polo" en *Histórica*, XXIV, 1: pp. 121-163.
- Tercer Concilio Limense (1985). *Doctrina christina y catecismo para instrucción de indios*. Madrid: CSIC.

“Oh, Viracocha, Señor del principio...” - Bartolomé de Las Casas, ¿un defensor del Patrimonio Religioso de Iberoamérica?

Michael Schulz
Universidad Bonn / Alemania

Resumen

El dominico y obispo Bartolomé de Las Casas (1484-1566) es honrado como defensor de los indios. Queda por discutir si, y en qué medida, puede considerarse también un defensor del patrimonio religioso de Iberoamérica. La epistemología metafísica de la Orden de los Dominicos -el llamado realismo moderado- daba cierto margen para ello. Al comparar las religiones, Las Casas insiste en la superioridad de las religiones indígenas sobre las europeas precristianas. Al mismo tiempo, para él, como misionero, el cristianismo constituía la única religión verdadera. No obstante, fue esta posición *absoluta* la que permitió a Las Casas un reconocimiento *absoluto* del aspecto humano y un reconocimiento *relativo* del aspecto doctrinal y ritual de las religiones indígenas.

1. Pachacámac, Viracocha, Dios

... si a mi, que soy indio cristiano católico por la infinita misericordia, me preguntasen ahora: ‘Cómo se llama Dios en tu lengua?’, diría: ‘Pachacámac’. Porque en aquel lenguaje del Perú no hay otro nombre para nombrar a Dios sino este. (Garcilaso, 2014, p. 109)

El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) identifica el Dios cristiano con el Dios de los Incas *Pachacámac*. ¿Cómo es posible? Parece que la palabra Dios en español no es nada más que la traducción exacta de la palabra inca *Pachacámac*. La semántica es idéntica, solo cambia el idioma. 50 años antes, el

misionero Bartolomé de Las Casas (1484-1566) nota:

en muchas partes de la tierra firme tenían cognoscimiento particular del verdadero Dios, teniendo creencia que había criado el mundo, y era Señor del y lo gobernaba, y a él acudían con sus sacrificios, y cultu y veneración, y con sus necesidades. Y en las provincias del Perú le llamaban *Viracocha*, que quiere decir Criador y Hacedor, y Señor y Dios de todo. (Las Casas, 1992; vol. 7, p. 874.)

Según esta cita, la palabra Viracocha representa un “cognoscimiento particular del

verdadero Dios”; particular no quiere decir totalmente idéntico, sino muy parecido. Sin embargo, vamos a ver que no es la última palabra que dice Las Casas sobre el dios Viracocha.

“Oh, Viracocha, Señor del principio, Señor que dijiste: ‘éste sea varón, ésta sea mujer’, Creador de todas...” (Santa Cruz Pachacuti, 2014, p. 45) Con estas palabras comienza una oración atribuida a Manco Cápac -al primer gobernador y fundador de la cultura inca en Cuzco- por el cronista Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua en su *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* (1613). También esta oración muestra una interpretación monoteísta y cristiana de la religión inca. Según esta plegaria, Manco Cápac llega a un conocimiento correcto de Dios confesando en términos metafísicos: “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 medido llegan.” (Santa Cruz Pachacuti, 2014, p. 45) Es decir, Viracocha es la causa *efficiens* de la realidad.

También Las Casas está convencido que los indígenas entienden que todo lo existe tiene un origen y que la naturaleza revela su ordenador. Como miembro de la orden de los dominicos conoce bien la obra de Tomás de Aquino, que en su obra *Contra Gentiles* afirma el conocimiento humano de un *ordinator naturae*. Pero el maestro Tomás añade que este reconocimiento no capta todavía “quién o qué es el ordenador de la naturaleza, y si es una sola”, en latín “si unus tantum est ordinator naturae” (Tomás de Aquino, ScG, III 38). Las Casas especifica esta última afirmación de manera decisiva, diciendo: “quién sea o cuál sea, o si uno o si muchos sean los que ordenan las cosas naturales, no lo pueden ... cognoscer” (Las Casas, 1992, vol. 7, p. 634). Con su añadido “o si uno o si muchos sean”, Las Casas abre el conocimiento natural de Dios al politeísmo. Para él, incluso el politeísmo es una forma primaria de conocer la fuerza divina que ordena el universo. Ciertamente, queda un conocimiento vago y confuso, como Las Casas dice, citando a Tomás de Aquino (ScG III 38 “confusa Dei cognitio”); no obstante, es

un conocimiento propio de los indígenas el que realizan en sus religiones.

2. Epistemología de un cristianismo inculturado

Este conocimiento no es solo un resto de la predicación apostólica, que muchos misioneros suponían en el caso de las Américas (Nebel, 2006, pp. 157-158). Según esta leyenda, el apóstol santo Tomás no predicó sólo en la India, donde se encuentran los que se llaman a sí mismos hasta hoy ‘los cristianos de Santo Tomás’; sino que el testigo de la resurrección de Cristo predicó también en las Indias occidentales y en la Tierra Firme. En cambio, Las Casas se muestra convencido de que los pueblos indígenas con sus capacidades intelectuales lograron a conocer una instancia transcendente. En términos epistemológicos Las Casas presupone en la palabra *un realismo*, que conoce a partir de Tomás de Aquino y de Aristóteles (Sachse, 2016, pp. 95-96). Es decir, que la palabra con la que las etnias indígenas denominan a la instancia transcendente se refiere -en verdad- a la esencia de esta instancia. Según este realismo epistemológico, nuestras palabras son, por un lado, manifestación de un idioma y de su cultura; por otro lado, las palabras que designan las cosas representan conceptos que -a su vez- expresan la esencia de una cosa. Por esta razón, el nombre *Viracocha* se refiere a un concepto de Dios que expresa -por sí mismo- un conocimiento verdadero de la esencia Dios.

El autor más atrevido en este caso es el dominico y obispo Domingo de Vico que escribió entre 1552 y 1554 el primer libro en las Américas en el idioma K’iche’ de los Maya de Guatemala, la *Theologia Indorum* (Sparks, 2017, pp. 15-18, 178) Domingo de Vico usa *Tz’aqol B’itol*, el nombre K’iche’ para el dios creador/constructor y modelador. No introduce la palabra española *Dios* en el texto como, en cambio, lo hicieron muchos de los otros autores de las llamadas *doctrinas cristianas* (Pedro de Córdoba, 1987, p. 268; Acosta, 2014, p. 1). Estos catecismos, escritos en idiomas de los nativos, tenían que servir para la instrucción de las etnias indígenas: no obstante, no aplican nombres indígenas

para el Dios cristiano, como tampoco lo hace el Tercer Concilio de Lima (1582-83), aunque insistió tanto en el uso de la lengua quechua y aymara en el trabajo misional (Henkel 2010, pp. 108-114, 130-132). Tales nombres indígenas no se aplicaban por la preocupación de un malentendido politeísta de Viracocha y Pachacamac, que se entendían más como dioses principales, pero no como dioses exclusivos y únicos. Y en verdad: mientras Vico presenta un uso monoteísta de *Tz'aqol B'itol*, de creador y modelador, el *Popol Wuj* usa las mismas palabras maya en un sentido politeísta: la creación es obra común de unos dioses (Dürr, 2015, pp. 409-416). Sin embargo, Vico usa el nombre compuesto *Tz'aqol B'itol* (Sparks, 2017, pp. 93-94, 141): y, según Las Casas, aun cuando el significado de *Tz'aqol B'itol* oscila entre una semántica monoteísta y otra politeísta, no se pierde el conocimiento particular de la instancia trascendente que *Tz'aqol B'itol* denomina. Sea como sea, Vico habla de forma 'inculturada' del Dios cristiano que es *Tz'aqol B'itol*, también siendo invocado "madre y padre" (Sparks, 2017, pp. 16, 17, 79, 80, 87) -en este orden-, y adorado por su realidad amarilla y verde (Sparks, 2017, pp. 87-88). Es decir, Dios lleva los colores del maíz: porque, como madre y padre divinos, es la fuente de vida dando comida y fertilidad.

Sin embargo, en el contexto de la misión franciscana observamos una epistemología distinta a la de los dominicos. Los franciscanos estaban convencidos de que las palabras de nuestra lengua están totalmente determinadas por la cultura en la que se utilizan. Esquemáticamente, esta posición se llama 'nominalismo': las palabras utilizadas para designar ciertas cosas surgen de las convenciones culturales y sociales en esa sociedad concreta. Para estar seguros de que la palabra Dios significa realmente el Dios cristiano, y no otro, hay que utilizarla según su semántica en el contexto de la cultura y las convenciones españolas. Es decir, es mejor y más seguro que la fe cristiana se articule en términos españoles. Por eso, incluso en los catecismos escritos en lengua indígena, se utiliza la palabra española Dios y se deja sin traducir.

Por otro lado, también los franciscanos estudiaban las culturas y religiones indígenas: como el franciscano Bernardino de Sahagún (1499-1590), el más experto de todos en náhuatl y del mundo azteca. La calidad de su obra es comprobada indirectamente por la inquisición, que impidió la publicación de sus obras por el miedo que se podrían reconstruir la religión y las culturas aztecas sobre la base de sus libros. No obstante, estos estudios etnológicos no superaron la diferencia epistemológica entre dominicos y franciscanos, es decir entre realismo epistemológico dominico y el nominalismo franciscano. Esta diferencia determinaba tendencialmente la respectiva capacidad misionera de cada una: en un caso, recibir e integrar elementos de las religiones indígenas en el cristianismo, y en el otro, rechazar cada inculturación de la nueva fe en términos nativos.

3. Religio como virtud

Volvamos a Las Casas. Él empezó su vida en América Latina, en la Española, donde atestigua en los habitantes Taínos un cierto conocimiento de Dios, que se expresa especialmente en sus ritos de cosecha. Habla de las ofrendas de las primicias que eran consagradas a una instancia trascendente, con el nombre *cemí*. Las Casas (1992, vol. 8, p. 1152) pregunta a los Taínos: "¿Quién es aqúeste *cemí* que nombráis?", respondíanme: 'el que hace llover y hace que haya sol, y nos da los hijos y los otros bienes que deseamos'; añadía yo: 'ese *cemí* que hace eso, me lleve a mí en alma'. El resultado de este interrogatorio a los taínos muestra muy claramente que la entidad trascendente *cemí* tiene similitudes con el Dios cristiano de la creación. Por lo tanto, Las Casas vincula con Dios esta información de los taínos, en su sermón sobre la creencia cristiana del Dios Creador. A continuación, cita al teólogo de su orden religioso, Tomás de Aquino (S.th. II-II, q. 85 a. 1) según el cual es el *ius naturale* quien obliga a hacer ofrendas a Dios: por eso, la religión es una forma de practicar la virtud de la justicia dando a Dios el honor que le corresponde, agradeciendo al Creador por la vida y por el sustento recibidos mediante los dones de su creación (S.th. II-II, q. 81 a. 5 ad 3).

Al repasar estas pocas líneas, una cosa ya queda clara. Las Casas da la impresión de ser un etnólogo que realiza una entrevista calificativa sobre la instancia trascendente. ¿Pero es esto verdad? Gramaticalmente Las Casas interpreta el ente *cemí* como singular, por lo que -ya por el mero nombre de la instancia trascendente- opera una conexión con el monoteísmo cristiano. Ramón Pané, monje de la Orden de San Jerónimo, lo impulsó a ello con su crónica sobre los Taínos, *Relación Acerca de las Antigüedades de los Indios*, probablemente terminada en el año 1498 (Pané, 2012, pp. 33-40 / Las Casas, 1992, vol. 7, pp. 870-873). *Cemí*, sin embargo, es también una forma plural, transmitida por el mismo Ramón Pané, y Las Casas también toma nota de esta forma plural: porque por *cemí* se entienden también los ídolos -de madera o piedra- en los que habitan los espíritus de los poderosos caciques fallecidos. Las Casas cita a Pané, que describe la fabricación de un ídolo de madera: Si un árbol llama la atención por moverse especialmente con el viento, puede ser interrogado por un sacerdote sobre quién es el árbol, es decir, de quién es el espíritu que habita en él. Si se tiene la certeza de la identidad del espíritu del árbol, se corta y se esculpe en la madera una figura con cara de mono. Luego, se honra al espíritu de la figura con ofrendas, y se le pide lluvia y una rica cosecha (Pané, 2012, 33-37; Las Casas, 1992, vol. 7, pp. 871).

Según los conocimientos etnológicos modernos (Zerries, 1961, pp. 350, 352), estos *cemíes* servían de mediadores entre los taínos y un dios supremo trascendente que, sin embargo, sólo se ocupaba del pueblo cuando se lo pedían los espíritus de los caciques. Por eso, el culto está dirigido al *Cemí*: Las Casas parece conocer al dios supremo; lo menciona brevemente como el “Señor Grande que vive en el cielo.” (Las Casas, 1992, vol. 8, p. 1155) No menciona a su nombre taíno, *Jocahu Vague Maorocon* (Zerries, 1961, p. 293). Citando a Pané, Las Casas informa de que los caciques ayunaban por el dios supremo, lo que encaja con la información moderna de que sólo los espíritus de los caciques tenían acceso al dios supremo (Las Casas, 1992, vol. 8, p. 1155). De

por sí, Las Casas debería haber proclamado a los Taínos el Dios único del cristianismo a partir de este único dios supremo, pero en su relato el *cemí* adquiere las características del único Dios, que da la vida y el alimento. Es decir, Las Casas, interpreta la religión de los Taínos para que se ajuste al cristianismo lo más posible: su interés etnológico está subordinado al interés misionero. Lo crucial para él no son los detalles etnológicos, sino la religiosidad de los Taínos, su justa gratitud por los dones de la creación. Este enfoque permite a Las Casas relacionar las afirmaciones de Tomás de Aquino sobre la *religio*, como una sub-virtud de la justicia, con la *religio* de las indígenas. Para sus lectores en España, esta es también la información crucial: la práctica taína de la *religio* evidencia la plena humanidad y la virtud religiosa de los habitantes nativos.

El realismo epistemológico de Las Casas no apunta sólo al conocimiento *particular* de Dios, sino a esta esencia teológica de la *religio* taína, a la acción de gracias por los dones de la creación. La misión cristiana no tiene que cambiar nada en este *religio* legítima, surgida de un agradecimiento. Puede ser asumido completamente por el cristianismo y persistir allí como herencia indígena: desde la perspectiva de Las Casas sólo es necesario cristianamente precisar el destinatario de la acción de gracias. Podemos concluir: Las Casas reconoce absolutamente este aspecto humano de la religión, la virtud *religio*, y reconoce *relativamente* el aspecto ritual de la religión de los Taínos.

4. *Religio* como justificación de los sacrificios humanos

En su obra *Apologética historia sumaria*, Las Casas presenta un material enorme sobre las religiones europeas precristianas y las religiones y cultos indígenas, con el fin de mostrar que las religiones de las Américas representan virtudes más excelentes que las religiones europeas. Derramando, por ejemplo, su ridículo sobre el culto del Baco, las bacanales, escribe: “En Italia eran con mayor pompa y más ceguedad y vileza y menos vergüenza celebradas las fiestas deste dios bestial, y esto era que por honor de Baco

tomaban las partes vergonzosas del hombre y poníanlas en unas andas y traíanlas en procesión con toda el alegría y regocijo” (Las Casas, 1992, vol. 7, p. 1006). Mientras que estas bacanales europeas muestran sólo vicios primitivos y pasiones desencadenadas y ninguna virtud, las religiones y cultos indígenas representan lo mejor del hombre, incluso en el caso de los sacrificios humanos.

Las Casas se atreve a aplicar otra vez la idea romana de la virtud *religio* a los sacrificios humanos, que los cronistas europeos veían como evidencia para probar la bestialidad y naturaleza blasfema de la cultura indígena (Sepúlveda, 2018, I 11; p. 66-69). Estos sacrificios humanos y un canibalismo ritual justificaban, incluso, la guerra contra los pueblos indígenas. Sin embargo, Las Casas (1992, vol. 8, pp. 1215-1218) interpreta los sacrificios humanos como una forma más fuerte de agradecimiento, por la vida: porque se ofrece justo lo que se recibe de los dioses. Por eso, justifica incluso el sacrificio de los propios niños. Esta conducta, presentada como más alta actualización de la virtud de la *religio*, la contrapone con los vicios propios de los Españoles, incluyendo su abuso de la religión cristiana para justificar la propia adoración del ídolo de la plata, riqueza – del dios del oro (Las Casas, 1992, vol. 10, p. 318; Gutiérrez, 1989, pp. 137-150). Así que no son solo pecadores sino idólatras y modelos negativos para los indios: para este dios del oro, los europeos sacrifican a los indígenas, y cometen ellos mismo sacrificios humanos. Por eso, la virtud religiosa de las indígenas es, finalmente, más alta que la virtud religiosa de los cristianos. Las Casas espera que esta virtud de los indígenas entre en el cristianismo y lo lleve otra vez a un nivel más alto, es decir, que se produzca una conversión cristiana a la inversa (Las Casas, 1992, vol. 8, pp. 1254-1256). Entonces, al parecer, no son tanto los cultos y rituales religiosos mismos lo que Las Casas estudia y quiere salvar, sino lo que las prácticas religiosas manifiestan al nivel de las virtudes. Es este ‘patrimonio’ virtuoso religioso el que defiende.

5. Religio – el Patrimonio Religioso de Iberoamérica según Las Casas

Es cierto, que su justificación de los sacrificios humanos no busca conservar estos rituales. Sin embargo espera que, así como los antiguos europeos superaron los sacrificios humanos, igualmente los indígenas van a llegar a la convicción que hay otra forma auténtica de la misma *religio*. Las Casas descubrió luego en la deidad mesoamericana *Quetzalcóatl* y sus recursos culturales asociados, al rey-sacerdote que apuntaba en una dirección diferente. Aprendió que el rey sacerdote *Quetzalcóatl* –huido antiguamente de su propia sociedad idólatra- no quería escuchar nada de sacrificios humanos, ni de las guerras que se libraban sólo para capturar gente para el sacrificio de sangre (Las Casas, 1992, vol. p. 898). Como quiera que uno pueda evaluar esta información etnológica de Las Casas, desde la perspectiva de hoy, lo importante es su método intercultural e inter-religioso: no argumenta la superioridad de la cultura española o del cristianismo sobre las religiones americanas sino, más bien, espera que el patrimonio religioso de la cultura americana tenga la potencialidad de cambiarse y desarrollarse como la cultura europea, que no conoce más sacrificios humanos verdaderos. Esta dinámica la observa Las Casas también en la cultura y religión inca, cuando escribe del rey Pachacuti Inga y de sus sucesores que

“más discreto y verdadero cognoscimiento tuvieron del verdadero Dios, porque tuvieron que había Dios que había hecho el cielo y la tierra, y al sol, y luna, y estrellas, y a todo el mundo: al cual llamaban *Condit* Viracocha, que en la lengua del Cuzco suena ‘Hacedor del Mundo’. Decían que este dios estaba en el cabo postrero del mundo, y que desde allí lo miraba, gobernaba y proveía todo; al cual tenían por dios y señor, y le ofrecían los principales sacrificios.” (Las Casas, 1992, vol. 7, p. 892)

En esta cita, Las Casas no habla más de un conocimiento particular de Dios, sino de un “verdadero cognoscimiento del verdadero Dios”, que llamaban *Condit* Viracocha, o sea,

Con Ticci (Kon Tiki) Viracocha. Parece que es lo máximo que un misionero del siglo XVI, dedicado a la conquista espiritual, podía reconocer y conservar del patrimonio religioso de los indígenas. Como el Inca Garcilaso, reconoce y conserva la idea que su suprema verdad, Dios, coincide con la suprema verdad de la otra cultura, aunque muchos en su tiempo lo identificaron con la manifestación del diablo. Por eso el acto

religioso esencial, la virtud de la *religio*, el agradecimiento por la vida, encuentra su destino también en la religión inca. En este sentido específico y determinado Las Casas es un defensor del Patrimonio Religioso de Iberoamérica.

¡Oh, Viracocha, Señor del principio!

Bibliografía

- Acosta, José, de (2014). *Doctrina christiana*. Milton Keynes (UK): Lightning Source.
- Córdoba, Pedro, de (1987). *Doctrina Cristiana para la Instrucción de los Indios*, ed. Miguel A. Medina. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Dürr, Michael (2015). Gott, Götter oder Götze(n)? Zwei Begriffe und ihre Verwendung im kolonialen K'iche'. In Lars Frühsorge, *Mesoamerikanistik. Archäologie, Ethnohistorie, Ethnographie und Linguistik. Eine Festschrift der Mesoamerika-Gesellschaft Hamburg e.V.* (pp. 409-431). Aachen: Shaker.
- Garcilaso de la Vega, Inca (2014). *Comentarios Reales de los Incas*. Arequipa: Ediciones El Lector.
- Gutiérrez, Gustavo (1989). *Dios o El Oro en Las Indias. Siglo XVI*. Lima: Instituto Bartolomé de Las Casas.
- Henkel, Willi (2010). *Die Provinzialkonzilien im Kolonialzeitalter*. In Willi Henkel / Josep-Ignasi Saranyana (eds.), *Die Konzilien in Lateinamerika. Teil II: Lima 1551-1927* (pp. 11-178). Paderborn - München - Wien - Zürich: Schöningh.
- Las Casas, Bartolomé (1992). Apologética historia sumaria. In P. Castañeda y Vidal Abril Castelló (eds.), *Obras completas 6-8*. Madrid: Alianza Editorial.
- Las Casas, Bartolomé (1992). Entre los remedios ... el octavo. In P. Castañeda y Vidal Abril Castelló (eds.), *Obras completas 10: Tratados de 1552* (pp. 291-360). Madrid: Alianza Editorial.
- Nebel, Richard (2006). Mestizische und indigen-christliche Autoren im kolonialen Mexiko. In Christoph Marx (ed.), *Periplus 2006 (Jahrbuch für außereuropäische Christentumsgeschichte 16)* (pp. 142-161). Münster: LIT-Verlag.
- Pané, Ramón (2012). *Relación Acerca de las Antigüedades de los Indios*, ed. Manuel Serrano y Sanz. San Juan / Puerto Rico: Editorial Nuevo Mundo.
- Sachse, Frauke (2016). The Expression of Christian Concepts in Colonial K'iche' Missionary Texts. In Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz (ed.), *La transmisión de conceptos cristianos a las lenguas amerindias: Estudios sobre textos y contextos en la época colonial* (pp. 93-116). Collectanea Instituti Anthropos, Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan, de (1993). Relación de antigüedades deste reyno del Piru, eds. Pierre Duviols / César Itier. Lima: Institut français d'études andines.
- Sepúlveda, Juan Ginés, de (2018). *Democrates secundus. Zweiter Demokrates*, trad., ed. Christian Schäfer. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog Verlag.
- Sparks, Garry (ed.) (2017). *The Americas' First Theologies: Early Sources of Post-Contact Indigenous Religion*. Oxford: University Press.
- Zerries, Otto (1961). Die Religionen der Naturvölker Südamerikas und Westindiens. In Walter Krickeberg / Hermann Trimborn / Werner Müller / Otto Zerries (eds.), *Die Religionen des alten Amerika*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.

Acosta y Las Casas, dos modelos etnográficos y evangélicos, ante el patrimonio religioso americano

Fermín del Pino-Díaz
C.S.I.C., Madrid

Resumen

Se ha enfatizado mucho la contribución del P. Las Casas a la comprensión de las culturas indianas, sobre todo por su obra *Apologética historia sumaria*, que quedó inédita en su tiempo hasta el s. XIX, pero fue aprovechada por el cronista agustino Jerónimo Román y Zamora (*Repúblicas del mundo*, Medina del Campo, 1575, incluida en el índice de libros prohibidos en 1583 y publicada censurada en 1595). Me importa más la contestación en el campo de los estudiosos de la religión indiana, y en particular, los críticos de su escrito *De único vocationis modo* (1537). Me refiero particularmente al P. Acosta, a su *De promulgando Evangelio apud barbaros* (1589) y a su *Historia natural y moral de las Indias* (1590), donde se ofrece una historia diferenciada de las sociedades incaica y azteca, cuyas instituciones religiosas previas reclamaban un diálogo cultural, y una traducción a sus lenguas de los catecismos y estrategias misionales. Es posible que no se trate solamente de dos planteamientos individuales, sino de dos culturas misionales diferentes, relacionadas con los caracteres de la orden religiosa respectiva, dominicos y jesuitas. Proponemos que se aborde en este simposio como parte de la relación entre las diferentes órdenes religiosas, que producirían una diferente concepción del patrimonio religioso amerindio.

1. Órdenes religiosas y Cristianización del Nuevo Mundo

El área latinoamericana es el enclave religioso católico más importante del mundo, aunque su origen religioso sea externo, pues procede de la acción misional ibérica, principalmente, aunque tiene una fecha multiseccular de 500 años. Si se compara la incidencia principal de las religiones generales halladas a la llegada europea, particularmente en la zona incaica y azteca, su procedencia temporal es algo

menor. Como en el caso de las gramáticas vernáculas construidas desde el s. XVI, el catolicismo latino-americano es muchas veces coetáneo del europeo.¹ Del mismo

1 John H. Rowe, "Sixteenth and Seventeenth Century grammars", en Dell Hymes (Ed.) *Studies in the History of Linguistics. Traditions and Paradigms*. Indiana U. P., London and Bloomington, 1974: 361-379. Sobre la lingüística misionera se ha desarrollado una amplia bibliografía, y ya se han realizado numerosos congresos especializados,

modo ocurre en Asia y África, aunque en este caso aumenta la procedencia francesa y su origen es mucho más reciente.

La evangelización inicial del Nuevo Mundo estuvo a cargo de órdenes religiosas, cuya incidencia sobre el catolicismo regional fue inevitable². Hasta casi el fin del período colonial, la presencia de las órdenes religiosas era considerable, siendo además ellas depositarias de grandes propiedades, especialmente la Compañía de Jesús, que llegó ser considerado un 'estado dentro del estado moderno' por los celosos reyes borbones, que terminaron por ponerse de acuerdo en presionar al papado para disolver esta poderosa orden, lo que lograron efectivamente (1773-1814) tras su triple expulsión de Portugal, Francia y España. Ellas mismas eran conscientes de tener opinión propia sobre los métodos misionales más apropiados a aplicar en el Nuevo Mundo, y se dieron numerosas polémicas al respecto, incluso dentro de cada país. Posiblemente fueron los dominicos los primeros en suscitar un debate durante el gobierno del virrey antillano Diego de Colón, tras el famoso sermón de Navidad en 1511 del Padre Montesinos, al que asistió el propio Las Casas, entonces mero sacerdote, propietario de encomiendas. El propio Las Casas, oportuno participante en el debate sostenido bajo el Rey Católico y Cisneros, promovió en los 40 una nueva legislación sobre las encomiendas de indios, cuya supresión general en 1542 daría lugar en Indias a numerosas discusiones y rebeliones contra la autoridad real, especialmente en Perú, donde el nuevo virrey Núñez Vela,

siendo el más reciente el XI, celebrado en marzo de 2020 en Santa Rosa, La Pampa (Argentina). Ver de M^a Alejandra Regúnaga y Otto Zwarties, "La lingüística misionera a la luz de sus congresos: retrospectiva y avances", *Revista argentina de historiografía lingüística*, XII, 1, 1-10, 2020.

2 Aunque no lo he oído relacionar muchas veces, debo al profesor Julian Pitt-Rivers una interesante conexión entre las diferentes zonas religiosas mexicanas y la orden religiosa que se encargó de su evangelización inicial. Ver de J. P.-R., "Sobre la palabra casta", *América Indígena*, n° 36 (3);559-586.

enviado a aplicarlas, fue decapitado por el rebelde Gonzalo Pizarro en 1546.

En 1550 debatirá en Valladolid con el cronista real Ginés de Sepúlveda sobre los métodos de conquista y evangelización, y sobre la autonomía cultural de las sociedades americanas a convertir por la monarquía católica, como vicarios reconocidos del Papa, defendiendo los puntos de vista del P. Vitoria y otros dominicos como Domingo de Soto. En realidad, la familiaridad mayor del P. Las Casas fue con las sociedades antillanas, con las que trató más directamente al comienzo de su residencia americana (a ella le dedica la primera parte de su famosa *Apológética Historia Sumaria*, donde únicamente dedica atención al paisaje particular del Nuevo Mundo). Aunque luego incorporó una amplia información de la Nueva España y del Perú (que nunca conoció, aunque fue nombrado Obispo del Cuzco, que cambió por el territorio centroamericano de Chiapas), su obra no quiere enfatizar la diferencia radical entre sociedades de señoríos y las urbanas, que ya el propio Cortés destacaba desde su primera Carta al emperador, y que será recogida por su apologeta López de Gómara. Todas las sociedades americanas tienen, para el obispo de Chiapas, ciudades, agricultura, industria, comercio..., porque debe probar que cumplen todas –sin excepción monstruosa– las condiciones de Aristóteles para no ser llamados bárbaros.

Otras órdenes como la franciscana, traída a Nueva España por su conquistador Cortés, mantendrán posturas menos rígidas que los dominicos, y algunos miembros ilustres como el famoso Motolinía le criticarían personalmente ante el Emperador Carlos V: ellos eran partidarios de una alianza con la nobleza aborígen mexicana, para el logro de una colaboración gradual obtenida desde la sociedad vencida, y crearon para ello colegios latinistas de nobles como el de Tlatelolco, con apoyo del virrey humanista Antonio de Mendoza. De esa misma tendencia serán los jesuitas, última orden importante llegada al Nuevo Mundo, creada en 1540, que no llega al Perú sino en 1568 y a México en 1572, que pronto se pondrá al frente de las doctrinas de indios (sustituyen

a los dominicos en Juli, en 1576, donde se gesta el programa misional paraguayo). Ellos imponen como los franciscanos el conocimiento de la lengua y componen infinidad de vocabularios y artes. Son además misioneros destacados, que pronto elaboran tratados misionales, siendo curiosamente el jesuita el más temprano y tal vez más famoso de ellos (Josef de Acosta, *De Promulgando Evangelio apud barbaros...*, Salamanca, 1588), y serán precisamente los franciscanos los herederos de gran parte de las misiones abandonadas por los jesuitas tras la expulsión en 1767. El volumen de los informes etnográficos jesuitas del Nuevo Mundo superará asimismo al de las otras ordenes, emulando pronto los tempranos logros de los franciscanos de Nueva España (Sahagún, Olmos, Motolinía, Mendieta...), ya en la propia N. España (Tovar, Acosta, Clavijero); pero sobre todo en Perú (Valera, Oliva, Acosta, Arriaga) y Paraguay (Labrador, Jolis, Dobrishoffer, Paucke...).

2. Dominicos y Jesuitas

La relación entre dominicos y jesuitas quedó expuesta a multitud de enfrentamientos casi desde el principio, en parte por tratarse de dos órdenes religiosas con vocación igualmente intelectual a partir del tomismo más o menos ortodoxo, y en parte por haber sido órdenes particularmente ligadas al poder papal: los dominicos serán la orden de predicadores, a cuyo cargo puso el papado la defensa de la fe, en manos del Santo Oficio de la Inquisición desde el siglo XIII (1231, Gregorio IX). Y los jesuitas, desde su fundación en 1540, bajo Paulo III, se ponen al servicio directo del papa, hasta el punto que se llama popularmente al prepósito general jesuita, “el papa negro”. Además de tener, ambas órdenes, fundadores españoles que pasaron una etapa importante en Francia (Domingo de Guzmán en Toulouse e Ignacio de Loyola en Paris), ambas dieron una orientación enfáticamente extrovertida, fuera de los monasterios como las otras órdenes coetáneas, y ambas privilegiaron la enseñanza universitaria, teniendo ambas líderes intelectuales (Francisco de Vitoria y Domingo de Soto, Juan de Mariana y Francisco Suárez) como parte relevante en la

conocida Escuela de Salamanca, ligados a la tradición tomista.

Sólo que los jesuitas, creados tres siglos más tarde, pudieron beneficiarse también del movimiento humanista italiano, basado en el cultivo intensivo de las letras del pasado clásico (greco-latino), al que adaptaron su modo de estudios (*Ratio Studiorum*, 1599). Creo que puede atribuirse a esta ‘modernización’ del modelo a imitar, más directo que el tomista, buscando acceso directo a las fuentes clásicas, el motor principal que diferencia a jesuitas de otras órdenes, aunque hay que reconocer que algunos dominicos como el P. Vitoria participaron de esta tendencia, siguiendo el ejemplo de sus maestros nominalistas y humanistas de París (Pedro Crockaert, John Maior). En esa fuente común coincidieron los pocos jesuitas fundadores reunidos en París alrededor de S. Ignacio, con los dominicos maestros de la Universidad de Salamanca, que inician la segunda escolástica española.

La oposición sistemática tuvo varios episodios relevantes, ligados al campo intelectual, como fue el debate conocido como ‘del libre arbitrio’, promovido por las obras enfrentadas del jesuita Luis de Molina (*Concordia liberi arbitri...*, 1588) y su réplica por el dominicano Domingo Báñez (*Apología de los hermanos dominicos contra la Concordia de Luis de Molina*, 1595). Los jesuitas proclamaban la libertad humana de conseguir la salvación por sus propios medios, mientras los dominicos la condicionaban a la eficacia particular de la gracia, acercándose un poco a los planteamientos heréticos del agustino Lutero. Otra oposición entre ambos se dio en cuanto a los métodos misionales, y es en eso que queremos detenernos hoy. La obra misional del P. Las Casas no se editó en su tiempo (*De único vocationis modo, y Apologética historia sumaria*), pero tuvo participación activa en la formulación de la política misional desde el período antillano temprano hasta el tiempo de Felipe II (1511-1566). Sin embargo, la metodología misional jesuita sí tiene un manual temprano, obra del P. Acosta (*De promulgando Evangelio apud Barbaros...*, 1588/1589) publicada precisamente en Salamanca (Guillermo

Foquel, impresor holandés que editaba textos de Fr. Luis de León y Fr. Luis de Granada), ciudad donde Acosta había iniciado sus estudios en 1552 y donde murió en 1600, siendo rector del colegio jesuita.

A pesar de la fecha tardía de este manual, a los 50 años de la fundación jesuita (primera obra importante del jesuita, redactada en Lima hacia 1576, al término de las dos congregaciones convocadas por él, como nuevo provincial), no puede decirse que hubiera muchas obras precedentes sobre la materia, y de hecho, será reeditada pronto en Alemania (Colonia, 1596) y más tarde en Francia (Lyon, 1670). Hoy se sigue considerando una obra madura y autorizada, no solo para el ámbito jesuita, por lo que ha sido objeto de numerosos estudios y ediciones. Más que la experiencia personal del autor, que la firma como obra propia, se trata más bien de la experiencia acumulada desde 1568 en el Nuevo Mundo andino (aunque con ecos de la actuación de S. Fco. Javier en Asia) por los jesuitas, ante los cuales el nuevo provincial recoge testimonios y organiza las experiencias reunidas por sus compañeros (en especial del P. Alonso de Barzana, autor temprano de varios catecismos en quechua y aymara). Acosta llevaba en Perú solamente cuatro años, habiendo residido fundamentalmente en Lima como rector del colegio, profesor y predicador, pero con poca experiencia propiamente misional. Su envío al Perú, por parte del prepósito Francisco de Borja (1565-1572), se debía más bien a sus conocimientos teológicos y morales, necesarios en un virreinato atravesado por conflictos derivados del planteamiento lascasiano sobre la conquista cristiana (a cuyas tesis se inclinaban algunos jesuitas, como el provincial Jerónimo del Portillo, e incluso algunos subordinados como Bartolomé Hernández y Luis López, objeto de vigilancia inquisitorial).

Creo que la experiencia misional del P. Las Casas era aún menor, a pesar de su breve experiencia en el proyecto de evangelización de la Verapaz, antes llamada *Tezulutlán*, tierra de guerra (1533-1939), y anteriormente en la entrega del cacique rebelado Enriquillo

(1529). Es interesante lo que le ocurrió con el tema de las lenguas indígenas, que las defiende y alaba, pero no las conoce, como reconoce un estudioso: “Las Casas no era un hombre con inquietudes lingüísticas ni se dedicó directamente a la actividad evangelizadora de los indígenas. No obstante, nuestro dominico evalúa en su acertada posición cultural la trascendencia de estos indigenismos. Las Casas utilizó precisamente este medio para exponer la realidad americana”³. Vamos a ver un eco de esta inexperiencia misional justamente en sus escritos dedicados al tema, al compararlos con los del jesuita.

3. Textos misionales de las Casas (1537, 1542, 1550) y de Acosta (1589, 1590)

Si analizáramos toda la obra de interés misional de ambos autores, prolíficos escritores y hombres de acción, necesitaríamos mayor espacio para abordarla. Pero, aunque sea brevemente, creemos que merece la pena cuestionar el ‘estado de la cuestión’ dominante, en cuanto que no se trataría de obras enfrentadas, propiamente hablando, pero sí que una de ellas sirve de réplica interna a la otra. Evidentemente, se trata de dos autores que tuvieron algún contacto, cuasi directo, aunque solo en una dirección, pues el P. Las Casas no llegó a conocer al jesuita, que en 1566 se hallaba concluyendo sus estudios superiores de Teología en el colegio jesuita de Alcalá de Henares. No irá destinado al virreinato del Perú hasta el verano de 1571, donde el prepósito Borja ha enviado ya dos remesas de jesuitas a ruegos del nuevo virrey su amigo F. de Toledo, y con él adjunta dos jesuitas más, advirtiéndole al virrey que Acosta tiene “las cualidades que para esa misión tan impotante se requieren”. Llegado al Perú en 1569, Toledo dedica los primeros cinco años a recorrer el largo virreinato, que ocupa los actuales territorios de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y norte

³ M^a Antonieta Andión Herrero, *Los indigenismos en la Historia de las Indias de Bartolomé de las Casas*, CSIC, Anejos de la Revista de Filología Española, Madrid, 2004, p. 10.

de Chile y Argentina (poco más que el antiguo territorio dominado por los incas, además de la costa correspondiente), y se encuentra con una sociedad hispana levantista y renuente al gobierno metropolitano.

El emperador, contento con las conquistas de Cortés y Pizarro pero temeroso de su posible autonomía de gobierno, había suprimido el régimen de encomiendas a partir de 1542, por el argumento lascasiano de que los conquistadores son unos tiranos que esclavizan a los indios. Toledo, siguiendo la política del nuevo Consejo de Indias ya bajo Felipe II, pretende someter esta iniciativa privada desbordada (criticada por los teólogos de Salamanca y el P. Las Casas, pero tolerada por el Emperador a través de donativos y peticiones nobiliarias de excepción, como en Granada), y evacua del virreinato a los mestizos considerados sospechosos de deslealtad. A su vez, decide suprimir el régimen rebelde de los Incas refugiados en la selva de Vilcabamba, capturando al último hijo del rebelde Manco Inca, Tupac Amaru, y ordenando su ajusticiamiento en la plaza del Cuzco en setiembre del año 72, tras permitir que el jesuita Barzana le confesase y bautizase. No contento con esta derrota, y la reubicación de poblaciones dispersas en nuevas ciudades y pueblos, más nuevas ordenanzas de minas de plata y oro, encarga al astrólogo Sarmiento de Gamboa que interrogue a los incas descendientes del Cuzco sobre su pasado conquistador, que será consagrado con su firma como prueba notarial de la tiranía política de los incas. En ello se opone frontalmente al P. Las Casas, y hace elaborar en Yucay (provincia de Urubamba, Cuzco) un escrito anónimo que cuestiona la tesis lascasianas.⁴ Al mismo tiempo, encarga al licenciado Polo Ondegardo (asesor autorizado desde 1543 sobre antigüedades incaicas) le acompañe en su visita del Alto Perú e informe acerca de su antigua economía

y rituales incaicos, al mismo tiempo que encarga al provincial Acosta lleve a sus lingüistas jesuitas al enclave misionero de Juli, a orillas del lago Titicaca, sacando a los dominicos de ese puesto misional.

Acosta, recién nombrado provincial jesuita del Perú en enero del 76, continúa todavía un tiempo con sus clases de Historia natural y astronomía en el colegio jesuita, así como de teología en la nueva Universidad de S. Marcos, liberada ya de los dominicos por el virrey. Asimismo, colabora de nuevo con la Inquisición en juzgar casos heréticos como el del rector dominico Francisco de la Cruz (1574-1578) y otros tres dominicos, que predicaban la venida de Cristo al Perú a través suya y de su hijo (habido en una monja), sin necesidad de misioneros... Serán finalmente quemados, dando motivo a un libro suyo sobre el Apocalipsis (*De temporibus novissimis*, Roma, 1590). Finalmente, los jesuitas aceptarán hacerse cargo de la misión de Juli, desde finales del año 76, donde misioneros lingüistas como Barzana y Blas Valera formarán a los jóvenes inexpertos en misiones. Será allí donde se ensayará el método futuro de las reducciones guaraníes, ensayando un autogobierno indígena asesorado por jesuitas (donde participarán luego personajes peruanos destacados como Barzana, Diego de Torres Bollo, Diego Torres Rubio o Antonio Ruiz de Montoya). Estoy de acuerdo con el biógrafo jesuita del P. Acosta, el P. Burgaleta,⁵ en que fue el episodio de la doctrina de Juli, aceptada a regañadientes por orden del virrey, lo que terminó dando una identidad misional a la Compañía de Jesús en Perú. Se convirtió en obligatorio el aprendizaje misional de la lengua, de manera que todos los documentos catequéticos del concilio fueron traducidos al quechua y al aymara, cuya traducción a las lenguas locales es lo que legitimó el permiso oficial para imprimir por primera vez libros en el Nuevo Mundo, lo cual fue confiado a la Compañía de Jesús.

4 Isacio PÉREZ FERNÁNDEZ (ed.), *El Anónimo de Yucay frente a Bartolomé de Las Casas*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas («Archivos de Historia Andina», 21), Cuzco 1995.

5 *Jose de Acosta, S. J. (1540-1600), his life and thought*. Chicago, Jesuit Way, Chicago University Press.

El propio Acosta no logró dominar ninguna lengua indiana, como Las Casas, pero asistió en Lima a las clases de quechua dictadas en el colegio jesuita por el P. Blas Valera, dando ejemplo a toda la comunidad cristiana. A este respecto, es clave la importancia concedida por Acosta al aprendizaje misionero de la lengua de los candidatos a cristianos, a lo que dedica 4 capítulos del libro IV (del 6 al 9), declarando en este finalmente su propia posición personal, como teólogo profesional:

(...) no nos queda otro remedio que con estudio y paciencia irse imponiendo en el idioma. Es difícil y trabajoso, pero no es imposible. Vemos a hombres nacidos y formados en España, y aún algunos de entre los de la Compañía, teólogos de no pequeña fama que, venidos a estas tierras por obediencia y movidos por la caridad que induce a esfuerzos heroicos, se entregaron con tanta diligencia aprender la lengua de los indios que predicaban con no menor fluidez y facilidad en el idioma de los incas a como podían hacerlo en el suyo de Castilla...

En más tengo tan laudable esfuerzo y trabajo [de aprender lenguas] que toda la gloria de los estudios teológico". (IV, cap. 9: "Los misioneros que vengan a las Indias aprendan con todo cuidado el idioma de los indios").

Yo no recuerdo haberse dedicado la misma atención a las lenguas amerindias por parte del P. Las Casas, dentro de su tratado misional *De unico vocationis modo...*, ni en su larguísima *Apologética*. Creo que se trata de una característica de su orden, que ha dedicado más atención a los temas teológicos que a los lingüísticos, y no de una característica personal. Creo que la concesión a los jesuitas por parte del virrey Toledo de la misión de Juli, y posteriormente el otorgamiento del control editorial de los documentos del III concilio limense por parte de la Audiencia y del rey, no fue indiferente a este interés lingüístico jesuita. De hecho, es el asunto que el Inca Garcilaso señala como distintivo de la Compañía, cuando dedica una Advertencia inicial al tema de la lengua

general de los indios del Perú, "para que se entienda mejor lo que con el favor divino hubiéremos de escribir en esta historia":

Otras muchas cosas tiene aquella lengua diferentísimas de la castellana, italiana y latina; las cuales notarán los mestizos y criollos curiosos.... En la cual han trabajado mucho los padres de la Sancta Compañía de Jesús (como las demás religiones) para saberla bien hablar, y con su buen ejemplo (que es lo que más importa) han aprovechado mucho en la doctrina de los indios".

Esta afición jesuita a las lenguas fue notada en España por la Inquisición, en manos dominicas, cuando quiso poner objeciones a su método de estudio, la *Ratio Studiorum S.I.* (1593-1599), donde se insistía en el estudio de las lenguas del Antiguo Testamento, aparte del griego y latín:

alaba las lenguas demasiadamente, diciendo que es cosa torpísima que sepan de ellas los herejes más que nosotros... lo cual es decir que hay necesidad de recurrir a los originales [bíblicos], que ya sabemos que está viciados por los rabinos.⁶

Detrás de esa curiosidad por las lenguas clásicas y vernáculas hay un elemento del Renacimiento que ha sido aprovechado particularmente por la Compañía, y es el interés por otros pueblos y culturas. Ya lo dijo Unamuno, profesor de griego en la universidad de Salamanca desde 1891, cuando se ocupó del problema de la crisis de la enseñanza de las Humanidades en la Universidad: "No conoce ni su propia lengua quien sólo ella conoce. El hombre no reflexiona en lo propio sino al ponerlo en parangón con lo ajeno".⁷

6 José López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. Nebrija, 1973, p. 272.

7 M. de Unamuno (1894) "La enseñanza del latín en España", *Obras completas, tomo I. Paisajes y Ensayos*. Talleres gráficos Escelicer S.A., Madrid, 1966, p. 876.

Y, de modo consecuente con esta apertura intercultural, Acosta es consciente desde el principio del problema que afronta toda misionología, que la sociedad cristiana se enfrenta a una diversidad de culturas cuando quiere transmitir su fe a otros pueblos. Y lo aborda en el Proemio del tratado misional:

Es muy difícil hablar correcta y acertadamente sobre el ministerio de la salvación de los indios. En primer lugar, por ser innumerables estos pueblos de bárbaros y muy diferentes entre sí por el clima, regiones y modo de vestir como por su ingenio, costumbres y tradiciones. Establecer una norma común para adaptarles a todos ellos al Evangelio... requiere grandes dotes que en modo alguno, a decir verdad, poseemos... Por numerosas que sean las provincias, naciones y estirpes de los bárbaros, en mi entender, tras prolongado y concienzudo examen, son tres las clases, por así decir, de bárbaros, con grandes diferencias entre sí, a las que se pueden reducir casi todas estas naciones indianas. Una primera clase es la de aquellos que no se apartan gran cosa de la recta razón ... tienen régimen estable de gobierno, leyes públicas, ciudades fortificadas, magistrados de notable prestigio, comercio próspero y bien organizado y, lo que más importa, uso reconocido de las letras... A esta clase pertenecen en primer lugar los chinos... Siguen a continuación los japoneses y una buena parte de las provincias de la India oriental... Estos pueblos... han de ser llamados a la salvación del Evangelio casi a la manera misma como en otros tiempos griegos y romanos por los Apóstoles, así como los demás pueblos de Asia y Europa... En la segunda clase incluyo a... nuestros mejicanos y peruanos...y demás reinos menores y principados...- se les ponga bajo la autoridad de príncipes y magistrados cristianos...Viniendo ya a la tercera y última clase de los bárbaros... todos aquellos que los nuestros llaman caribes... Tales son los chunchos, chiriguanás, moxos, iscaingas... buena parte de los pueblos brasileños y los

de casi toda la Florida... A todos estos hombres o medio hombres es preciso darles instrucción humana, para que aprendan a ser hombres, educarlos como a niños (De Promulgando..., Ed. L. Pereña, CSIC, 1987, pp. 55-69).

Si se repasan los largos razonamientos de las dos obras misionales del P. Las Casas (*De unico vocationis modo y Apologética historia sumaria*), salta a la vista el parecido común en la preocupación por la virtud que se pide a los misioneros en el trato con los candidatos al cristianismo, y la convicción de ambos autores en la necesidad de la llamada a incorporarlos. Pero surge innegablemente una diferencia radical en cuanto a la unidad o variedad de capacidades culturales de cada grupo, y al método a aplicar para cada uno. Los fracasos afrontados en varias de las experiencias dominicas con los habitantes de la Florida y de Centroamérica lacandona, con muerte inmediata de algunos misioneros, les mostró lo mismo que a los jesuitas en la Florida, en Brasil: donde los primeros enviados fueron todos asesinados (incluyendo al eminente colaborador del P. las Casas, Fr. Domingo de Vico). La clave del método misional de cada uno depende inmediatamente del concepto etnológico manejado. Las Casas no admite la existencia de bárbaros, sino como una monstruosidad o excepción permitida por Dios, o como error en la tipificación realizada de parte de los cristianos. Le seguiría en este sentido el escritor francés Michel de Montaigne, que sentenciaba el carácter bárbaro del comportamiento cristiano en las guerras de religión (refiriéndose tanto a los enfrentamientos entre cristianos franceses como las guerras de conquista hispanas). Para Acosta, la barbarología que define a todos los pueblos no cristianos (e incluye a los ancestros pre-cristianos), permite por primera vez admitir sus diferentes internas, independientemente de su carácter de infieles.

La codicia evidente de los conquistadores no es ignorada por ninguno de los dos, pero mientras para Las Casas muestra solamente una forma de idolatría, comparable a la de los pueblos no cristianos, que impide

el avance en el proceso evangélico, para Acosta es un instrumento empleado por la providencia divina para que el mundo pagano haya sido visitado por los cristianos, y posteriormente evangelizado, bajo el amparo de las autoridades españolas y de la Iglesia de Roma, felizmente correctoras de la codicia individual. Sin bárbaros que expliquen el proceso histórico pre-cristiano no cabe comprender la variabilidad humana, y sin variedad no es posible respetar la identidad cultural pre-cristiana, ni incluso la cristiana. Solo cuando la barbarología permite percibir la situación intercultural se supera el etnocentrismo cristiano, no superado mientras divide el mundo entre fieles e infieles, cristianos y gentiles.⁸

⁸ F. del Pino, "Del gentil al bárbaro: contribución del Nuevo Mundo al nacimiento del derecho internacional", *Códice. Revista de investigación histórica* (Jaén), 16(2000): 75-84.

Extirpadores de idolatría y patrimonio religioso: el caso del Perú

Iris Gareis

Universidad Goethe, Dep. de Antropología, Francfort al Meno

Resumen

A primera vista podría parecer paradójico juntar dos nociones aparentemente antagónicas como la extirpación de idolatría y el patrimonio religioso, ya que los extirpadores apuntaban precisamente a desarraigar y aniquilar las religiones autóctonas. Sin embargo, al mismo tiempo que documentaron sus esfuerzos de extirpación, conservaron en sus escritos estas mismas religiones que pretendían erradicar. Aunque durante las primeras décadas siguientes a la conquista española prevalecía la represión de los cultos autóctonos y la destrucción de su base material, muchos de los extirpadores describieron en sus informes los lugares de culto y parafernalia destruidas, como también los rituales llevados a cabo por los ministros y feligreses de las religiones indígenas. Surge, desde luego, la interrogante ¿si estas descripciones de las religiones andinas resultantes de la represión de las mismas, no presentarían una imagen tergiversada y errónea de la realidad religiosa? Para dilucidar esta cuestión analizaremos textos de los autores Cristóbal de Albornoz (ca. 1530-1606) y Pablo Joseph de Arriaga (1564-1622), ambos involucrados en la extirpación de las religiones andinas, planteándonos asimismo la pregunta, ¿cuáles fueron los factores que intervenían en la comprensión del patrimonio religioso por parte de ambos autores?

1. La extirpación de idolatrías en el Perú

Si bien en todas las posesiones españolas americanas se realizaron campañas para erradicar los vestigios de las religiones autóctonas, en general esto se llevó a cabo tan solo esporádicamente. En cambio, el caso peruano era diferente, puesto que a principios del siglo XVII se creó conjuntamente por el arzobispo de Lima y el virrey una nueva institución, llamada la “Extirpación de las

idolatrías” (Duviols 1971: 154). A partir de entonces y durante más de un siglo, jueces eclesiásticos nombrados por el arzobispo de Lima recorrían las provincias del virreinato en sus visitas de idolatrías. Por eso, en contraste de los otros territorios coloniales, el caso peruano ofrece mucho más información tanto acerca de los métodos y objetivos de los extirpadores, como también de las religiones andinas.

La instalación de la nueva institución puso punto final a la disputa que durante decenios había ocupado a eclesiásticos y autoridades coloniales sobre si la población indígena del Perú debería ser sujeta a la Inquisición. Por lo tanto, la extirpación institucionalizada era una especie de Inquisición para indígenas. En consecuencia algunos elementos constitutivos de la nueva institución siguieron el modelo de la Inquisición: así la visita de idolatrías y los procesos de idolatría se asemejaban a los procedimientos inquisitoriales. A diferencia de la Inquisición, en la Extirpación no existió pena de muerte (Gareis 1989).

En cuanto a la importancia que se otorgó en aquella época a la destrucción de las religiones andinas, es de recordar que la noción “idolatría” se traduce como “la veneración de un falso dios”. Desde tiempos de la conquista los dioses andinos fueron vistos por los europeos como emanaciones del diablo y, por lo tanto, la veneración de estos dioses era considerado equivalente a la demonolatría, es decir la adoración del demonio. Esta identificación de las deidades andinas con el diablo exigía en la opinión de las autoridades coloniales la erradicación inmediata de los cultos andinos, ya que de otra manera las almas de los indígenas hubieran sido condenadas a los tormentos eternos del infierno (Gareis 2019: 267-269).

La suposición del origen diabólico de las religiones andinas provocó en el Perú mucho antes de la instalación de la extirpación institucionalizada varios intentos de desarraigar las religiones precolombinas. Uno de estos precursores de la extirpación del siglo XVII era el clérigo español Cristóbal de Albornoz, quien durante los años 1569-1571 se encargó de la represión de la así llamada “idolatría del *taki onqoy*”.¹ La visita de Albornoz para sofocar este movimiento nativista se guió por el modelo de las visitas de la Inquisición. Además de dejar

¹ Existen muchas interpretaciones del sentido de “*taki onqoy*”. Una revisión completa de las fuentes históricas y de la bibliografía proporciona Rafael Varón (1990: 356-405).

constancia de su visita en varios documentos, Albornoz escribió más tarde, después de 1580, un tratado sobre las “idolatrías” de los pueblos andinos (Duviols 1971: 112-122). Albornoz representa por ende, sobre todo, la fase represiva de los primeros decenios del régimen español en los Andes.

El Tercer Concilio Limense (1583-1591) marcó una segunda etapa en la historia del patrimonio religioso peruano, caracterizada por la mayor importancia que se otorgó a la evangelización. Este cambio de perspectiva se hizo notar incluso en las campañas de extirpación de comienzos del siglo XVII. Entonces los jueces eclesiásticos encargados de la erradicación de los cultos precolombinos fueron acompañados por religiosos jesuitas, los cuales a su vez no participaban en las medidas represivas, sino se dedicaban exclusivamente a predicar e instruir a la población indígena en la fe católica (Duviols 1971: 144-146, 203). Un fruto de esta colaboración entre visitadores y jesuitas resultó en el libro “Extirpación de la idolatría del Perú” del padre jesuita Joseph de Arriaga publicado en 1621.

En lo siguiente me propongo contrastar estos dos autores en cuanto a la capacidad informativa de cada uno de ellos, tanto sobre la realidad religiosa andina antes de la conquista, como también sobre el patrimonio religioso colonial. Proseguiré en la comparación de Albornoz con Arriaga indagando en qué medida intervenía en esta comprensión la procedencia de cada uno de los dos autores, sea por la cultura intelectual de su tiempo, sea por su propia biografía personal.

2. Albornoz, la “secta del *taki onqoy*” y los dioses andinos

Según parece por testimonios de varios testigos en sus informaciones de servicios, el bachiller Cristóbal de Albornoz nació alrededor de 1530 en, o cerca de, Huelva. No tenemos noticias ni cuándo, ni por qué motivo se embarcó para América. Antes de trasladarse al Perú desempeñó cargos eclesiásticos en Santo Domingo y después en Nueva Granada: en ambos lugares sirvió

además de otras ocupaciones de visitador eclesiástico. Tampoco se sabe con certeza la fecha cuándo llegó al Perú, pero es de suponer que fuese a principios de 1567. Al año siguiente, ya en el Cuzco, el Cabildo le encargó la visita eclesiástica de Arequipa, y luego en 1569 la de Huamanga, donde permaneció hasta mediados del 1571. Durante su estadía prolongada en esta ciudad se enteró del movimiento *Taki Onqoy*, lo que le dió una oportunidad de distinguirse como extirpador del culto nativista a las huacas precolombinas, el cual se extendió rápidamente a las comunidades indígenas de toda la región (Guibovich 1991: 210-211). Albornoz se apresuró a probar sus servicios en varias informaciones de méritos. La primera del año 1569 todavía no menciona el *Taki Onqoy*, solamente relata sus méritos en la visita de Arequipa (AGI, Lima 313). En cambio, las otras tres "Informaciones de servicios" de los años 1570, 1577 y 1584 proponen muchos datos acerca del movimiento nativista y apuntan a demostrar su capacidad de extirpador de idolatrías (AGI, Lima 316). Ya la primera probanza de sus méritos le valió el nombramiento de canónigo interino en el Cuzco y, al cabo de algunos años, obtuvo una promoción a chantre (Guibovich 1991: 212, 217-218). Probablemente aspiraba a obtener un cargo más elevado en la jerarquía eclesiástica, sin embargo, su deseo no se cumplió y obviamente nunca logró desempeñar un rol destacado. Al no ser por sus reiterados esfuerzos de resaltar sus servicios ante la Corona, su vida hubiese pasado casi sin dejar huella en la historia. Incluso por mucho tiempo se desconoció la fecha de su muerte (Guibovich 1990: 34). En carta del 8 de abril de 1607 el Cabildo eclesiástico del Cuzco informó escuetamente a S.M. que Albornoz había muerto el 18 de diciembre de 1606 en esta ciudad (AGI, Lima 312).

Es obvio que el principal objetivo de las informaciones de méritos había sido el deseo del clérigo de alcanzar una promoción a un alto cargo eclesiástico y desde luego es posible que Albornoz exagerase las dimensiones del movimiento para agrandar su importancia al afirmar en su Información de 1571 (AGI, Lima 316, f. 4r) haber penitenciado 8 mil

personas. Sin embargo, no hay indicios en las probanzas de una falsificación consciente de datos. Al contrario, sus afirmaciones fueron confirmadas por otros autores, en especial por el experto cura cuzqueño Cristóbal de Molina (Guibovich 1991: 219-222). En cuanto a la crítica de fuentes, los documentos pecan de los problemas característicos de las probanzas o informaciones de méritos, ya que el interesado es quien propone las preguntas del interrogatorio. Por lo tanto, los testimonios de los testigos pueden ser, o no, provocados por las preguntas. De todos modos, en el caso de las probanzas de Albornoz se encuentran varios testimonios que sobrepasan las informaciones propuestas del interrogatorio y por consiguiente aportan nuevos datos adicionales sobre todo al movimiento *Taki Onqoy* (Gareis 2003: 236-238).

Otro texto de Albornoz que se conservó en una copia es la *Instrucción para descubrir todas las huacas del Pirú y sus camayos y haciendas*, publicada por Duviols en 1967. Pese al título (que parece sugerir que el documento se hubiera escrito solamente para facilitar la identificación de los lugares y dioses de los antiguos cultos andinos), se trata más bien de un informe bastante completo de lo que Albornoz logró averiguar durante sus visitas y su estadía prolongada en el Cuzco. Según Duviols (1967: 11-12) el texto fue redactado después de 1580, probablemente a instancia del virrey Martín Enríquez de Almansa (1508/1511-1583, r. 1581-1583) para contribuir con datos a las publicaciones que se iban elaborando durante el Tercer Concilio Limense, con el fin de mejorar la instrucción religiosa de los indígenas.

La primera parte de la *Instrucción* trata de la situación religiosa precolombina, y de las medidas tomadas por los incas para integrar al imperio nuevas provincias. A continuación, Albornoz describe minuciosamente los diferentes géneros de *huacas*, las formas de adorarlas, los sacrificios que se hacían a cada una de ellas, sus ministros, además de sus haciendas de tierras y ganados. Así, por ejemplo, refiere

que el inca otorgó a un cerro nevado en la provincia de Parinacocha dos mil mitimae de servicio, además de “200 ovejas [llamas] hembras con sus padres”, y afirma que los lugareños guardaron memoria exacta de estos animales dedicados a la *huaca* en los *kipus* de la comunidad (Duviols 1967: 20-21). Prosigue con la relación de “supersticiones” difundidas en la población indígena, ya sean rituales celebrados por toda la comunidad o ritos de paso de personas individuales (ib. 24-25). La segunda parte de la *Instrucción* consiste en una lista de las *huacas* generales, desde Cuzco hasta Quito, dividida por provincias (ib. 25-35). En la mayoría de los casos se limita a señalar el lugar y dar una descripción muy corta de las *huacas* listadas. Es decir, que el valor de esta lista está sobre todo en poder formarse una idea de la cantidad de *huacas* generales que existieron en el incanato en la sierra central del Perú.

Concluye la *Instrucción* con un capítulo sobre “La orden para destruir y descubrir todas las guacas” (ib. 35). Albornoz empieza por una descripción sucinta del movimiento *Taki Onqoy*, de las creencias propagadas por los profetas itinerantes y de la actuación de ellos en las comunidades. Es interesante la relación conflictiva, mencionada por Albornoz, que los profetas tenían con los sacerdotes de las *huacas* locales, incluso matando a los últimos para desviar los indígenas de sus creencias tradicionales ganando así adeptos del nuevo culto (ib. 35-37). A continuación, Albornoz propone métodos para poder descubrir los lugares de culto y ministros de cada huaca, como también las tierras y ganados adjudicados a éstas (ib. 37-38)

3. Arriaga, la codificación de la extirpación y la variedad de las religiones andinas

Pablo Joseph de Arriaga nació en la ciudad vasca de Vergara en 1564. A los catorce años ingresó a la Compañía de Jesús y en 1585 llegó a Lima, donde completó sus estudios y se ordenó de sacerdote. Durante los años 1588 hasta 1612 ocupó los cargos de profesor de retórica y de rector en los colegios criollos de Lima y, luego desde 1613 hasta 1615, en el de Arequipa. Murió el 6 de setiembre de

1622 en viaje a Europa al hundirse su nave en una tempestad (Marzal 2005: 198).

Desde el principio Arriaga estaba involucrado en la instalación institucionalizada de la extirpación. Estuvo encargado de iniciar en Lima el colegio de los hijos de caciques y de la construcción de la adjunta casa de Santa Cruz, una cárcel para “maestros de idolatrías”, es decir para sacerdotes de *huacas* en el Cercado de Lima. Además, el virrey Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (1581-1658, r. 1614-1621) le mandó en 1617 de acompañar con otros dos religiosos jesuitas al visitador de idolatrías Hernando de Avendaño. Por un año y medio recorrió con Avendaño las regiones al norte de Lima, y luego acompañó a Francisco de Avila en su visita (Arriaga 1968: cap. 1, 199). Es decir que Arriaga disponía de gran cantidad de informaciones sobre las religiones andinas, que él mismo había recolectado durante este tiempo. También incorporó en su libro cartas que otros jesuitas y eclesiásticos le habían enviado desde regiones todavía no visitadas (ib. cap. 9, 225-228). La base documental de su libro es, por consiguiente, muy amplia tanto en el espacio geográfico, como también en el marco de tiempo que abarca, ya que trató de averiguar las creencias y rituales de las épocas precolombina y colonial. Además, en adición a las informaciones de los pueblos serranos, proporciona datos acerca de las creencias religiosas de la costa peruana hasta entonces muy poco documentadas.

En el prólogo al lector declara que escribió su relación cuando iba en la visita de la extirpación de idolatría, acompañando a los visitadores: la variedad de las creencias que conoció durante el recorrido de la visita le motivó para empezar a redactar su libro. Además comprendió el fruto que se podría sacar para la evangelización de los indígenas, y para “remedio de tanto mal como se descubría”, de anotar lo que aprendió en esta misión. Asegura que no fue su intento de escribir una historia detallada, sino “una breve y sumaria relación de lo que iba advirtiendo” (ib. 193). Declara en la carta dedicatoria al Rey que el principal objetivo de escribir su libro era de rescatar “tantas almas que están en dura esclavitud

del demonio...” (ib. 193). Inicialmente no había pensado imprimir el texto, pero el Príncipe de Esquilache lo leyó y propuso que se publicaría como libro (ib. 194).

La extirpación de la idolatría del Perú se puede dividir en tres partes. En la primera parte trata de las huacas, de los sacrificios y fiestas, de “los ministros y sacerdotes”, “abusos y supersticiones” que tenían, en el tiempo precolombino y en su época. En la segunda parte se dedica a descubrir las causas de la persistencia de la “idolatría”, y en la tercera ofrece una instrucción para realizar las visitas de idolatrías (ib. 194).

Respecto a la crítica de fuentes, el libro de Arriaga, pese a ser en la tercera parte sobre todo un manual para desarraigar los cultos antiguos, no da la impresión de presentar una visión tergiversada de las religiones andinas, si dejamos de lado la insistencia en la figura del demonio. Aunque la visión que Arriaga tiene de las creencias y rituales andinos está condicionada por la cultura religiosa de su tiempo, reconoce que las *huacas* son adoradas “como a Dios” por sus adeptos andinos (ib. cap. 1: 202). Arriaga califica estas creencias de “errores”, las cuales resultan de “la falta de enseñanza y doctrina” (ib. cap. 7: 218-221). Vale decir que la persistencia de las antiguas religiones no se explica por falta de capacidad por parte de los indígenas, sino por el hecho de que la evangelización había sido defectuosa.

Especialmente la primera parte del libro demuestra el alto grado de comprensión de las religiones andinas, tanto de su tiempo como también de la época precolonial, alcanzado por Arriaga. Esto se manifiesta, por ejemplo, en su descripción de la elección divina del futuro sacerdote por la *huaca* y la subsiguiente iniciación del neófito (ib. cap. 207).

Aunque la extirpación de idolatrías es represiva, por definición, Arriaga no pierde de vista el principal objetivo de esta

institución, que era finalmente llevar a cabo la evangelización de la población indígena. Su manual se escribe sobre todo en función de cumplir con esta tarea, constituyendo a la vez la más completa descripción de las religiones andinas a principios del siglo XVII (Gareis 2005: 119).

4. Albornoz y Arriaga: paralelos y diferencias

Tanto Albornoz como Arriaga se ocupan de la extirpación de idolatrías en sus escritos. Por eso, el aspecto represivo de la política colonial está presente en la obra de ambos autores. Además los dos redactan instrucciones para la erradicación de las religiones andinas. Sin embargo, con esto ya terminan los paralelos, dado que en varios otros puntos se diferencian bastante.

En primer lugar se distinguen completamente por los objetivos que tuvieron en la redacción de sus respectivos textos: No obstante que el autor andino Felipe Guaman Poma de Ayala (1980 (II): f. 676, 638) atestiguó a Albornoz que actuaba correctamente en la visita, no tomando nada para sí, el clérigo perseguía sobre todo fines personales, ya que aspiraba a obtener mediante la presentación de sus probanzas un puesto elevado en la jerarquía eclesiástica. Arriaga, en cambio, al redactar su libro, quería poner a disposición de curas y misioneros una obra que permitiría desarraigar los cultos autóctonos como condición previa de la conversión verdadera de los feligreses andinos. Si en Albornoz prevalece la mente de inquisidor en su afán de identificar y castigar culpables para hacer guerra al diablo, en Arriaga la extirpación de las idolatrías es solamente una medida para facilitar la evangelización de la población indígena. Por eso Arriaga se interesaba mucho más que Albornoz por comprender las religiones andinas, sobre todo para perfeccionar sus sermones, y luego encontrar los argumentos que permitirían refutar las creencias autóctonas y, al mismo tiempo, explicar los misterios de la fe católica.

Referencias

- Arriaga, Pablo Joseph de. [1621] 1968. *Extirpación de la idolatría del Perú* (BAE 209). Madrid: Atlas.
- Duviols, Pierre. 1967. "Un inédit de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas." *Journal de la Société des Américanistes* 56, N° 1: 7-39.
- Duviols, Pierre. 1971. La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. "L'extirpation de l'idolâtrie" entre 1532 et 1660 (Travaux de l'Institut Français d'Études Andines XIII). Lima: Institut Français d'Études Andines.
- Gareis, Iris. 1989. "Extirpación de idolatrías e Inquisición en el virreinato del Perú." *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 16: 55-74.
- Gareis, Iris. 2003. *Die Geschichte der Anderen. Zur Ethnohistorie am Beispiel Perus (1532-1700)*. Berlin: Reimer.
- Gareis, Iris. 2005. "Las religiones andinas en la documentación de la extirpación de idolatrías." En *Religiones Andinas* (Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 04), Manuel M. Marzal (ed.), 115-141. Madrid: Editorial Trotta.
- Gareis, Iris. 2019. "Andean Gods and Catholic Saints: Indigenous and Catholic intercultural encounters." En *The Andean World*, Linda J. Seligmann and Kathleen S. Fine-Dare (eds.), 266-279. London and New York: Routledge.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. [ca.1615] 1980. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno (eds.), 3 vols. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Guibovich Pérez, Pedro. 1990. "Nota preliminar al personaje histórico y los documentos." En *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy, siglo XVI*, Luis Millones (comp.), 23-40. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- Guibovich Pérez, Pedro. 1991. "Cristóbal de Albornoz y el Taki Onqoy." *Histórica* XV, N° 2: 205-236.
- Marzal, Manuel M. 2005. "Arriaga ¿extirpador de la idolatría o antropólogo de la religión andina?" *Textos Antropológicos* 15, N° 1: 197-211.
- Varón Gabai, Rafael. 1990. "El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial." En *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy, siglo XVI*, Luis Millones (comp.), 331-405. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Sociedad Peruana de Psicoanálisis.



mesa:

ARCHIVÍSTICA Y MUSEOLOGÍA RELIGIOSA

Ximena Karla Santa Cruz Mérida de Torrico

Libros de fábrica como documento invaluable de la museología.
La importancia de generar información que refiera evidencias

Friederike Berlekamp

El patrimonio intangible - oportunidades y desafíos en y para los museos

Enrique Miguel Briceño Medina y Pamela Cabala Banda de Vega

Modelo de intervención en bibliotecas conventuales. El caso de la biblioteca del Convento La Recoleta. Arequipa, Perú

Enrique Banús Irusta

Estereotipos o mediaciones: del encuentro con el patrimonio cultural religioso en el Perú en el siglo XXI

RESÚMENES:

Luis Adawi

Museología crítica y gestión de colecciones. La Anunciación de Luis de Riaño en el Museo Pedro de Osma

Jorge Hidalgo y Xochitl Inostroza

Inventarios de la Iglesias del Curato de Belén y San Francisco de Socoroma (1778-1837). Patrimonio y religiosidad local. Altos de Arica

Alejo Petrosini

Aproximaciones transdisciplinarias para el estudio del patrimonio mueble. Agencia y biografía de los restos materiales jesuítcos-guaraníes en museos de Argentina (siglos XIX y XX)



Libros de fábrica como documento invaluable de la museología. La importancia de generar información que refiera evidencias

Msc, Arq. Ximena Karla Santa Cruz de Torrico
Universidad Privada del Valle - Cochabamba

Resumen

La presente ponencia se refiere a los documentos encontrados muchas veces en las construcciones antiguas a manera de fotografías, cartas, actas, pergaminos, testamentos, etc., que evidencian parte de la vida, la cultura y algunas veces los materiales, la forma de ejecución, las etapas de construcción y los sistemas estructurales realizados en las construcciones, estos documentos son prueba irrefutable de lo acontecido en el pasado, ya sea como información de los propietarios o del mismo inmueble.

Pero debemos estar conscientes que no todos los elementos analizados, sean estos muebles e inmuebles, cuentan con estas referencias, por el contrario, esta información es comúnmente muy escasa, por tanto, corresponde a quienes trabajamos en este rubro identificar la información que se pueda obtener del mismo elemento, a esto, como diría el Arq. Mario Moscoso, se denomina Arquitectura de evidencias.

Bajo este análisis debemos procurar un trabajo mucho más riguroso y estrecho de elementos que puedan ayudarnos a identificar anomalías, deterioros, fallas, antiguas intervenciones, procesos, técnicas, que al ser registradas en nuevos libros de obra puedan permitir su intervención y consolidación en un futuro.

Documentos históricos

Información tangible

Antiguamente en construcciones religiosas, sobre todo, se manejaban documentos denominados libros de fábrica o libros de obra, cuyo objeto era registrar fechas, montos económicos, detalle de materiales, procedencia, cantidad adquirida, donantes,

trabajadores que formaron parte de la obra, entre otros. El ecónomo, quien estaba encargado de llevar los detalles administrativos y económicos, se encargaba del registro minucioso de estos detalles.

La información que se puede extraer de estos libros, para el caso de la restauración, radica sobre todo en datos de materiales y procedencia, canteras, fabricas, tipo de madera utilizada, etc.

Esta información ayuda a entender el comportamiento de los materiales con el tiempo, pero también ayuda en la búsqueda del lugar de procedencia para reemplazar los materiales que registren deterioro.

También ayuda a identificar cronológicamente el desarrollo de la obra, si fue correlativo, secuencial, si tuvo inconvenientes, sean estos financieros o técnicos, si ocurrió algún acontecimiento histórico que genero cambio de planes en la ejecución, etc., esta información sin duda es de vital importancia para entender algunos detalles inconclusos que se pueden encontrar en obra y que el momento de la restauración pueden ayudarnos a identificar hornacinas tapiadas, gradas, pisos originales, presencia de empapelado, etc.

De la misma manera se pueden registrar documentos que si bien son técnicos no se refieren principalmente a la obra en sí, sino a la forma de vida que se llevaba en otras épocas, tal es el caso del libro de la botica registrado en el Museo - Convento de Santa Teresa (Figura 1), de Cochabamba, mismo que refleja el tratamiento médico riguroso que seguía cada una de ellas con la elaboración de recetas a partir de especias, sales minerales, aceites que eran administrados cuidando una proporción adecuada para dolencias como ser, migrañas, dolor estomacal, quemaduras, náuseas, resfríos, entre otros.

Este documento registra con fecha la paciente, el malestar y la medicación proporcionada, servicio que era realizado por las mismas hermanas del convento, entendiend que para la fecha registrada se encontraban en claustro estricto y no se les permitía salir del convento y tampoco que terceras personas puedan acceder a él, salvo casos excepcionales.



Figura 1. Botica - Museo Convento de Santa Teresa de la orden Carmelitas Descalzas

Arquitectura de evidencias

Análisis de lo existente - información intangible

Por otra parte, existen lugares que no cuentan con documentación que proporcione referencias a cerca de la forma de vida de los ocupantes o de características de la misma obra, por tanto, es a partir de un primer análisis de diagnóstico organoléptico que se debe establecer los primeros criterios de intervención.

Esta información intangible, probablemente la podamos ver en muros, cubierta, pisos, entrepiso, pero su identificación precisa de la experiencia y el entrenamiento constante de la persona a cargo, para evaluar de cerca las características más trascendentales de los materiales y de los ítems que se hallan en la obra, de acuerdo a su tipología, lenguaje o sistema constructivo utilizado.

Es recomendable que estas características sean analizadas cuidadosamente, con la realización de un registro grafico dimensional en un documento en el que se pueda plasmar la situación en la que se encontró ese elemento, registrando su deterioro, falla, desplome, características, dimensiones, cualidades del material usado, posibles causas de deterioro, etc.

También se debe cuidar el registro fotográfico, si bien actualmente contamos con varias herramientas que ayudan en el registro de información, el registro fotográfico o en video quizás es el más usado, ya que conlleva el registro de la imagen tal cual se encuentra en el momento y la ventaja de poder usar la misma para futuros análisis, pero con el

registro grafico se fuerza la realización de un análisis más profundo identificando los elementos de deterioro con un mayor porcentaje de percepción visual ya que lo que vemos se plasma en el papel.

Este ejercicio grafico dimensional y fotográfico ayuda a identificar con mayor claridad los deterioros, la evidencia de fisuras, texturas en muro, elementos huecos o tapiados, cambios de material que se pueden registrar en los espacios intervenidos.

A continuación, se exponen tres ejemplos en los que intervino con la generación de esta documentación como respaldo de análisis, propuesta y futuro mantenimiento.

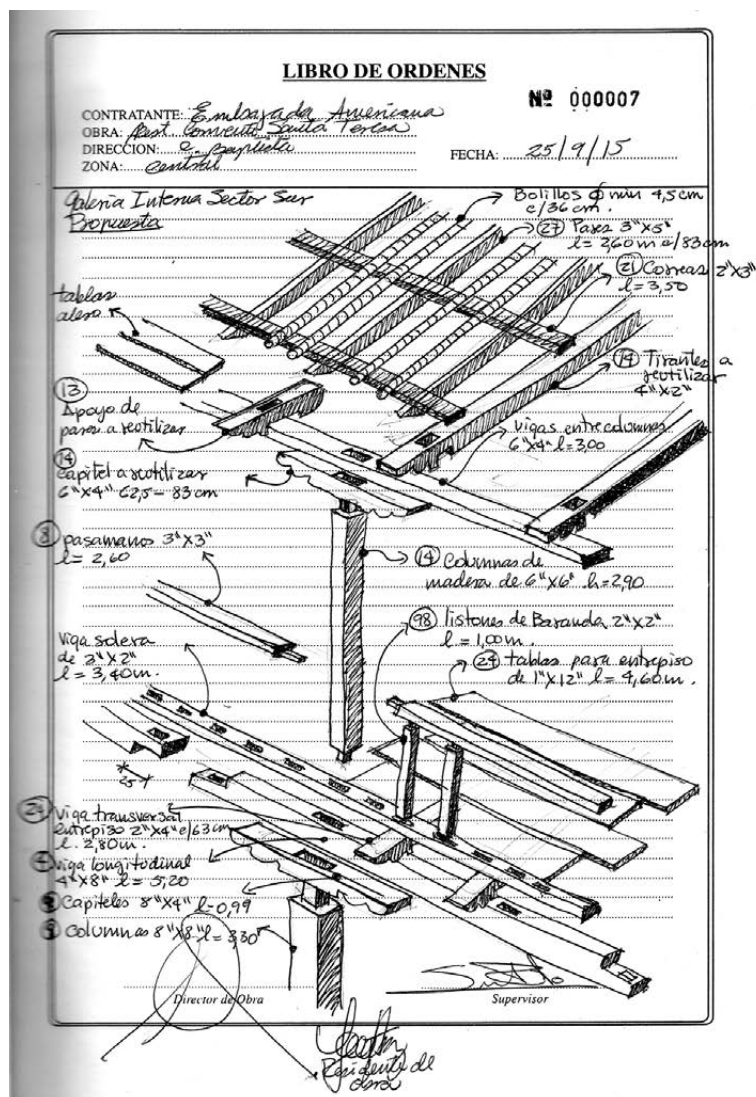


Figura 2. Libro 5 - Iglesia Santa Teresa, detalle de Balcón de madera.

Iglesia y Museo Convento Santa Teresa:

El proyecto de intervención realizado en la Iglesia y luego en el Museo - Convento de Santa Teresa (febrero 2014 - julio 2017) bajo la dirección de obra del Arq. Mario Moscoso V., en la que se registraron 10 libros de obra con graficas referidas a las características de cada parte del proyecto.

La intervención se realizó en el templo en una primera fase con el mantenimiento de la cubierta abovedada del templo, restitución de piso para mejorar la humedad de muros, arreglo de cubiertas de lóbulo este y oeste, arreglo espadaña y campanario, arreglos en sacristía externa, mejoramiento de circuito de cubierta para visita de los turistas, la restauración de cinco altares laterales, el altar mayor y el pulpito y el cambio del piso del templo, entre las obras más importantes.

La segunda fase correspondió al Museo y la primera iglesia, con el cambio total de cubierta, retiro de añadidos, intervención en los canales de ventilación (Wayra cañones), refuerzo y consolidación de entrepiso de ladrillo pastelero, arreglo de 21 celdas, restauración de la botica y el calvario, además de la reconfiguración del patio seco que acompaña la arquería.

Finalmente, la tercera fase correspondió a la intervención en la fachada de muro de piedra y adobe con revoque de barro sobre calle Colombia y la consolidación de baterías de baños para turistas.

Los 10 libros de obra que se realizaron en el Proyecto de Santa Teresa no es nada más que el registro escrito y grafico de la diaria intervención, por tanto, a partir de esta información no solo se puede establecer las características en tipología y lenguaje de los elementos deteriorados y su proceso de intervención, sino la secuencia en la que fue realizada, el tiempo que tomo su intervención, el costo aproximado en ese tiempo, la cantidad de personal que intervino, rendimiento de materiales, datos que a la hora de establecer criterios de

intervención en futuros proyectos sin duda son de vital importancia ya que los ítems de restauración, consolidación y revitalización en algunos casos son especiales y no se encuentra bibliografía que sirva de base para definir criterios antes de iniciar un proyecto de intervención.

Es por esta razón que la referencia gráfica que se utilice es de vital importancia que contemple la mayor cantidad de información posible, para quien lo lea, tenga la idea clara del trabajo que se realizó en el lugar y pueda plantear en un futuro la mejor forma de intervenir, para bien del mismo inmueble.

Iglesia de Sacaba:

Otro ejemplo donde se registró la intervención corresponde al proyecto de Restauración de la cubierta abovedada del templo de Sacaba dirigida por el Arq. Mario Moscoso (2018), donde se realizó la referencia grafica dimensional del conjunto con todos los elementos originales y añadidos que en ese momento se evidenciaron, para definir claramente el impacto que la intervención generaría en la cubierta y los volúmenes que la componen.

Muestra de esto se detalla en la figura 3, con detalle grafico de intervención en una viga canaleta realizada en el borde exterior de la bóveda y el trabajo de izado de la estructura de ladrillo pastelero a la nueva estructura de bóveda.

Si bien estos detalles ayudan a analizar y a entender la forma de proceder en estos proyectos, también pueden establecerse como fundamento para desarrollar criterios de futuros mantenimientos según sea el material que se utilizó el momento de su intervención, recomendando a propietarios cuales serían los tiempos para realizar una impermeabilización, pintura, protección con barniz natural, revoque, etc., en beneficio de preservar la edificación el mayor tiempo posible, retardando su proceso de deterioro, ya que si no se hace nada lógicamente se aceleraría.

Casa quinta Bickenbach - Casona Cala Cala:

Antiguamente conocida como Casa quinta Bickenbach, y ahora con el nombre de Casona Cala - Cala, fue ejecutado por la Empresa Soto Quiroga con la dirección del Arq. Leonardo Terán y el Arq. Roberto Luna Pizarro (2019).

El trabajo realizado en este proyecto consistió principalmente en analizar la arquería de la fachada principal que se encontraba en peligro de desplome y cuya galería lateral ya registraba intervención con hormigón en columnas y arcos, (figura 4), por tanto, la tarea era de proponer una estructura que sea capaz de trabajar con la estructura nueva de hormigón y al mismo tiempo sea capaz de sostener en pie la fachada que registraba deformación en sus elementos y cuya cubierta había sido retirada.

Una vez hecho el análisis, se realizó el seguimiento de la intervención propuesta hasta la consolidación total de la fachada y la torrecilla lateral.

Este trabajo permitió lograr consensos con la Dirección de Patrimonio del Municipio a través de la presentación de los esquemas gráficos dimensionales como alternativas de propuesta y posteriormente con gráficos de intervención que evidenciaban el procedimiento, en algunos casos de conservación, anastilosis, reconstrucción y consolidación de los elementos de fachada. (figura 5)

El registro gráfico al igual que los otros dos ejemplos anteriores, permitió desmenuzar, si se permite el término, todos los elementos que intervienen en el proceso de construcción que en una simple etapa de observación

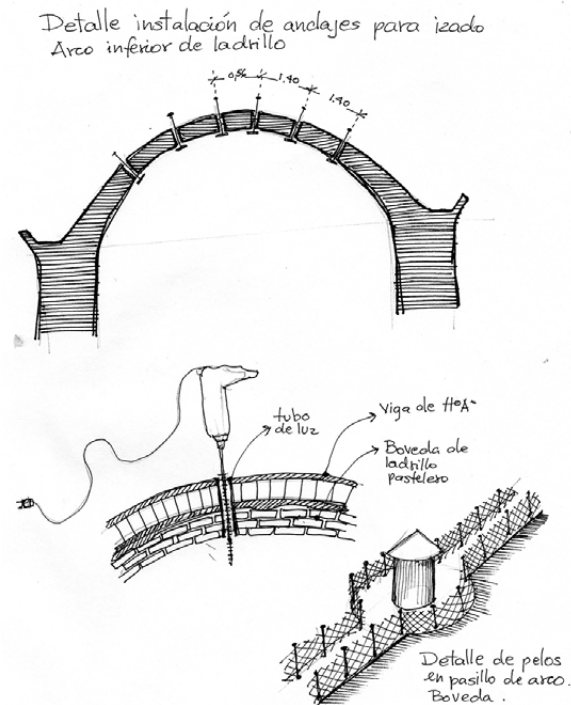
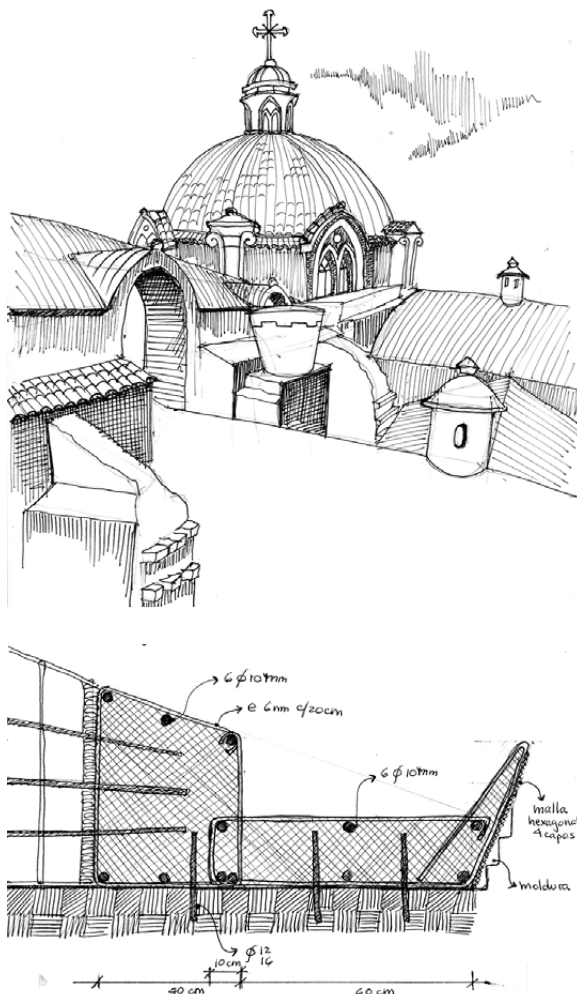


Figura 3. Consolidación de cubierta - abovedado templo de Sacaba.

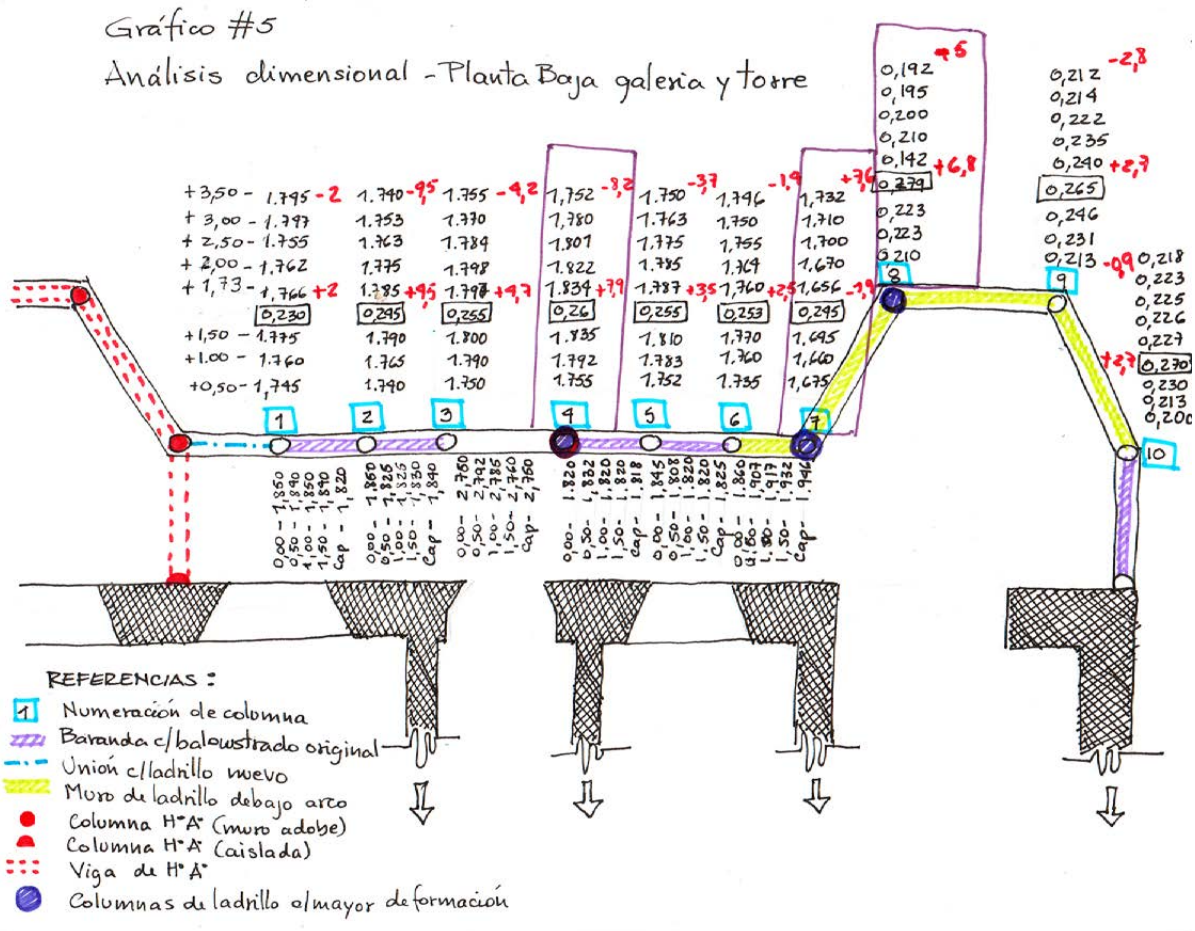


Figura 4. Verificación dimensional de fachada principal y arquería Casona Cala - Cala

probablemente no se hubieran registrado, por tanto la etapa previa de propuesta y su posterior intervención como seguimiento, permitió desarrollar claramente los gráficos que explican la forma de construir y de consolidar elementos que solo en obra se puede evidenciar y no existe ningún documento que se pueda usar como referencia, sobre todo de las características constructivas utilizadas en el periodo de la colonia y la república de nuestro país y particularmente del departamento de Cochabamba.

Recomendaciones

Conclusiones finales

De acuerdo a las consideraciones realizadas respecto a los Libros de obra y su importancia para el desarrollo de un proyecto podemos concluir que en el trabajo en una edificación

antigua sea esta patrimonial o no, se puede hallar y generar la siguiente documentación:

A. DOCUMENTOS QUE PODEMOS ENCONTRAR:

Documentos tangibles:

Esta documentación es de propiedad del inmueble y de quien esté a cargo de este. La información que se puede encontrar en él se refiere tanto a aspectos culturales y sociales: forma de vida, cultura, periodo, referencia histórica; como características de la obra: procedencia de materiales, cantidades, costo, características del personal, cantidad, costo, experiencia, fuente de financiamiento, entre otros aspectos.

B. DOCUMENTACION QUE PODEMOS GENERAR:

Referencias intangibles que están implícitos en la obra:

Esta información será desarrollada en el proceso del análisis y la propuesta de intervención, pero también en el mismo periodo de ejecución del trabajo, ya que sabemos muy bien que este tipo de proyectos son como una caja de pandora, uno no sabe con qué se va a encontrar.

Es por esta razón que dividimos en tres etapas que deben ser realizadas como indicamos anteriormente en la etapa previa y durante la ejecución.

Etapas 1 - Observación de evidencias: Mediante un examen organoléptico se buscarán referencias en los ítems que intervienen en el lugar, tal es el caso de cimientos, pisos, muros, arcos, columnas, bóvedas, cúpulas, cubierta, entrepiso, tumbadillo, quincallería - cerrajería,

mobiliario, herrería, carpintería, pintura, empapelado, decoración, iluminación y otras instalaciones.

Etapas 2 - Registro de evidencias: En esta etapa se realizarán gráficos demostrativos, levantamiento dimensional, levantamiento fotográfico, realización de fichas de análisis de patologías donde se analice lo que pudo haber pasado y lo que podría pasar si no se realiza una adecuada intervención, este análisis debe desarrollarse del conjunto y de cada una de las partes que intervienen en el proyecto.

Etapas 3 - Catalogo de referencias: Esta última etapa se refiere a la recopilación de la documentación generada durante las dos etapas previas en un solo documento, el mismo que debe ser acompañado de documentos de información general, como ser mapa de tipologías, mapa de deterioros por material o por condiciones ajenas al proyecto, mapa de posibles intervenciones anteriores al proyecto, mapa de referencias encontradas como periódicos, sepulcros, tapados, áreas tapiadas, presencia de arcos, cambios de materiales, etc., que aporten una explicación coherente respecto a lo acontecido en el lugar analizado.

El desarrollo de las tres etapas debería ser de libre acceso, es decir la generación de esta documentación debería formar parte de un banco de proyectos de intervención cuyo objetivo sea principalmente el conocimiento técnico a cerca del tipo de arquitectura que se desarrolló en la ciudad y las características del sistema constructivo y de los materiales empleados,

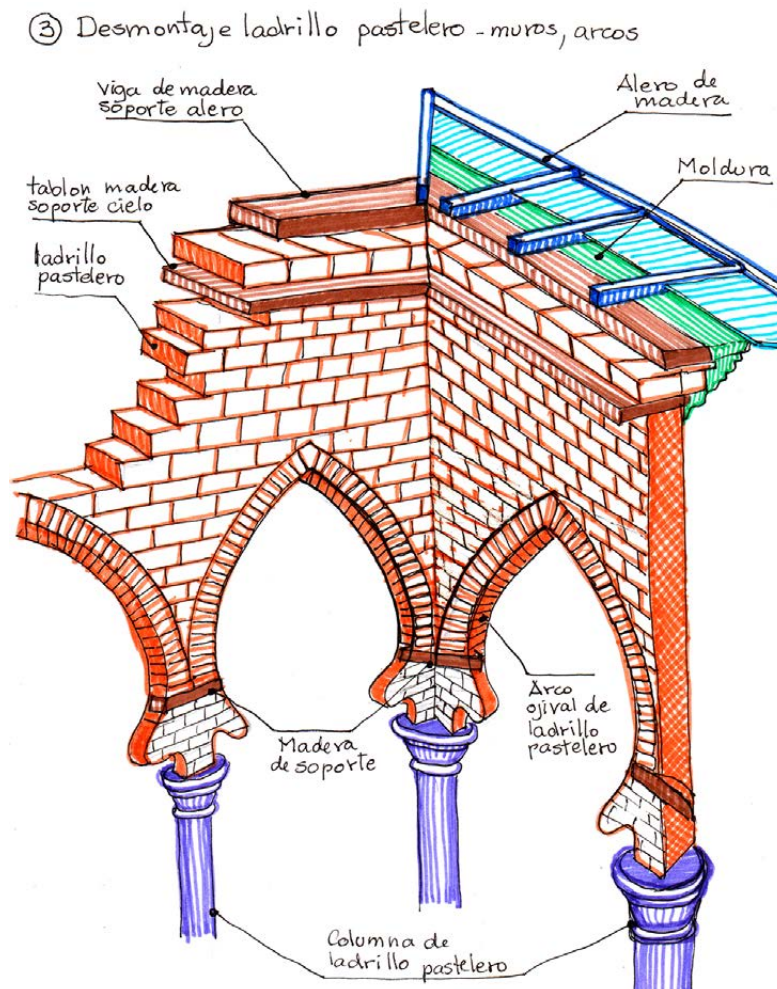


Figura 5. Detalle de arquería galería casona Cala - Cala

mismos que si son expuestos como objetos museables en una biblioteca técnica constructiva, podrían ser objeto de interés no solo de quienes se dedican a la construcción y/o restauración, sino también de la población en general, ya que entendemos que se valora lo que se conoce. Lograr que

nuestra juventud valore estas edificaciones pasa principalmente en involucrarlos en estos proyectos, que se apropien de ellos, solo con el conocimiento serán capaces de entender el valor de nuestro pasado y la importancia de preservarlo para futuras generaciones.

Notas y bibliografía

1. Giuffrè Antonio, Carocci Caterina, *Codice di pratica Roma: edizioni La Baitta*, 1997, 302 pág.
2. Sprega Alessandra, Montoya Robles José Manuel, *Fichas para la reparación de viviendas de adobe*, Lima 2015, 91 pág.

El patrimonio intangible - oportunidades y desafíos en y para los museos

Friederike Berlekamp

Institut für Museumsforschung (Instituto de investigaciones museísticas)

Resumen

Tradicionalmente, los museos se han centrado principalmente en la conservación, interpretación y presentación de objetos, en la cultura material. Aunque siempre se han interesado y abordado los contextos representados por los objetos recogidos, se ha prestado menos atención a los conocimientos, las habilidades, los procesos y las acciones incorporados en estos artefactos. Sin embargo, en las últimas décadas, y especialmente en el contexto de la nueva museología y la museología social, la documentación y presentación de ideas, experiencias, conocimientos y habilidades de las mujeres y los hombres -en el pasado y en el presente- se ha convertido en un tema de mayor interés para el público, y especialmente para los visitantes de los museos, el personal de los mismos y otras partes interesadas en la cultura. Estas aproximaciones a las dimensiones inmateriales, y al patrimonio cultural inmaterial (PCI) en particular, conducen a reflexiones, debates y comprensiones marcadas por la complejidad, la ambigüedad y la diversidad.

En la siguiente contribución me gustaría discutir este cambio en los museos. Esta aportación ha surgido del proyecto "¿La materialización de lo inmaterial?", que forma parte del proyecto a gran escala museum4punkt0, dedicado a la transmisión digital en los museos. Nuestro proyecto se centra en el patrimonio cultural inmaterial. Las ideas y experiencias recogidas en este proyecto son muy útiles para debatir las posibilidades y los retos de tratar la cultura inmaterial en los museos.

Como punto de partida, también recurriré a objetos; se trata de dos tipos de arte plumario colonial. Como testimonios históricos y fuentes de inspiración, pueden ser vínculos materiales entre personas y entre épocas, y pueden establecer puentes intangibles hacia el futuro. Su concepción como patrimonio inmaterial nos permite relacionarnos, comunicarnos e interactuar con las personas, los objetos y también con el entorno social y natural; los medios digitales pueden servir de apoyo.

Durante mucho tiempo en la historia de los museos, los objetos fueron el centro de las colecciones y su presentación, aunque estas instituciones a menudo querían documentar, explicar y mostrar habilidades, fenómenos, estructuras y conocimientos sobre la naturaleza,

las sociedades, las tecnologías, las artes, etc. Estos aspectos constituían muchas veces la base del interés, pero era muy difícil captar y presentar su dinámica, su flexibilidad, sus acciones y sus interrelaciones. Sin embargo, incluso en los primeros tiempos de los museos, se utilizaban fotografías y grabaciones de vídeo para poder exponer el contexto de los objetos presentados, mostrando y explicando los procesos de fabricación y uso en su lugar de origen. Los recientes desarrollos digitales han ampliado estas posibilidades en las exposiciones y otros ámbitos museísticos.

En mi contribución me gustaría debatir sobre el provecho del tratamiento de la cultura inmaterial en los museos, explorando sus posibilidades, dificultades y limitaciones. Este trabajo se apoya en dos pilares. Por un lado, objetos me servirán como punto de partida. Presentaré dos formas de arte plumario colonial y las utilizaré como ejemplos. En lugar de centrarme en su análisis técnico, iconográfico o histórico, señalaré aquí los conocimientos incorporados en los objetos y las dimensiones inmateriales de este arte. Esto implica las dificultades de su interpretación, pero también las oportunidades de esta perspectiva, para los museos, su público y los profesionales del arte plumario.

El otro pilar de este trabajo tiene su origen en el proyecto *museum4punkt0*, dedicado a la educación digital en los museos. En este marco, estamos realizando un estudio sobre las posibilidades y limitaciones de los medios digitales en la transmisión del patrimonio cultural inmaterial (PCI), centrándonos en las interrelaciones entre lo inmaterial y lo digital.

Museum4punkt0

Para empezar, me parece útil e interesante presentar brevemente el proyecto *museum4punkt0* en esta mesa enfocada en los museos y archivos. En este proyecto, 17 instituciones alemanas cooperan con el objetivo de diseñar, desarrollar, probar, debatir y evaluar las aplicaciones digitales que se utilizan en la educación de los museos para apoyar y promover el desarrollo de nuevas formas de aprender, experimentar y participar en los museos.

La urgencia de este proyecto surgió, en primer lugar, de los recientes desarrollos tecnológicos y de los cambios en los hábitos de comunicación e interacción de nuestras sociedades modernas, y por lo tanto también de las nuevas expectativas y deseos de los grupos, individuos, asociaciones e instituciones interesados o relacionados con los museos y sus colecciones. En segundo lugar, el trabajo y las reflexiones del proyecto se han hecho aún más urgentes por la situación actual de COVID-19, que incluye, entre otras muchas cosas muy trágicas, la necesidad de distanciamiento, el cierre de instituciones (culturales y educativas)

y la pérdida de espacios y oportunidades de encuentro, intercambio, colaboración e inspiración. Por ello, los museos se han visto cada vez más en la necesidad de construir y ofrecer lugares y formas adicionales de comunicación e interacción que lleguen al público fuera de sus edificios. En tercer lugar, este proyecto también parece muy interesante en cuanto al debate actual sobre los museos, ya que el concepto de institución museística se está replanteando actualmente: tanto sus papeles, funciones y objetivos en y para las sociedades, como sus relaciones con el público y otras comunidades -tanto locales como globales- están siendo objeto de examen.

Los resultados de este proyecto - aplicaciones, investigación de visitantes y usuarios, informes de campo, inventarios y evaluaciones - son de código abierto y, por lo tanto, de libre acceso y pueden ser reutilizados, adaptados y desarrollados. De este modo, el proyecto facilita el intercambio y la cooperación entre diferentes instituciones culturales y ofrece diversas herramientas sostenibles. También se dirige a instituciones que aún no disponen de los recursos o los conocimientos necesarios para introducir

elementos digitales en su labor de educación y más allá. El proyecto se desarrolló entre 2018 y 2020 y se ha prorrogado un año más. Está financiado por el Comisionado del Gobierno Federal para la Cultura y los Medios de Comunicación sobre la base de una resolución del Bundestag alemán (museum4punkt0, 2021).

Nuestro subproyecto "¿La materialización de lo intangible?", que se lleva a cabo en el Institut für Museumsforschung, SMB-PK (Instituto de Investigaciones Museísticas) aporta aquí una perspectiva especial. Al centrarse en el patrimonio cultural inmaterial (PCI), introduce parámetros distintos y adicionales al debate. Todavía estamos al principio de nuestro proyecto. En los próximos 12 meses recopilaremos un inventario de proyectos museísticos de transmisión digital del PCI y realizaremos un análisis sobre las funciones y efectos de las culturas inmateriales y lo digital (Institut für Museumsforschung, 2021).

Ya en los primeros meses se hizo evidente que las culturas intangibles y tangibles no pueden considerarse como dos caras de la misma moneda. El patrimonio cultural inmaterial tiene su propio paradigma, basado en el dinamismo y la flexibilidad (y, por lo tanto, en la diversidad); en el fondo, es una "práctica que configura el futuro"; por ende, la participación/bottom-up y la formación de redes institucionales y personales son condiciones básicas importantes. Así, el concepto de PCI representa un espacio discursivo en el cual los valores y los procesos de cambio se discuten y negocian continuamente (Sophie Elpers, comunicación personal, mayo de 2021).

Debido a su naturaleza performativa y dinámica, también es muy complicado documentar, presentar y comunicar el PCI en los museos. Además, la complejidad de los aspectos intrínsecos al PCI, los procesos reales relacionados con, por ejemplo, conocimientos implícitos, experiencias multisensoriales y compartidas y visiones del mundo, es un reto para los museos (Eva-Maria Seng, comunicación personal, mayo de 2021).

La consideración de lo inmaterial podría desarrollarse con más fuerza en el marco de la nueva museología o de la museología social, ya que estos enfoques incluyen una noción reflexiva del patrimonio cultural. Ayudan a superar el dualismo de las culturas materiales e inmateriales e incluyen preguntas sobre los procesos de toma de decisiones y sus actores. Este planteamiento de la cultura y el patrimonio amplía el trabajo de los museos al incluir múltiples historias, memorias conflictivas y narraciones alternativas en las colecciones, la documentación y las presentaciones, y al considerar todos los patrimonios y sus protagonistas en su complejidad y heterogeneidad. Siguiendo esta pauta, los museos son capaces de representar y reconocer la diversidad de las sociedades (Janelli et al., 2020: 19/20), un claro reto para los museos y también para el público.

Arte plumario – colonial y presente

En sentido estricto, las obras históricas de las colecciones de los museos apenas se consideran PCI porque no son usadas y están descontextualizadas. Sin embargo, aplicar el concepto de PCI -como cultura viva- al tratamiento de estos objetos (a su investigación y presentación/comunicación) es muy fructífero. Centrarse en los aspectos de interacción y comunicación permite ampliar la comprensión y la apreciación de este patrimonio -tanto del pasado como del presente.

Me gustaría demostrarlo con dos tipos de arte plumario de la época colonial. Es un arte muy especial. Esta tradición indígena de decorar con plumas a personas y objetos valiosos y estimados existía en casi toda América antes de la llegada de los europeos y sus conquistas. En América Latina, esta cultura tuvo un desarrollo muy interesante, porque estas tradiciones, que siempre han tenido implicaciones identitarias, sociales, religiosas y económicas, fueron adaptadas por los misioneros a sus fines y utilizadas tanto para la catequesis visual como para la catequesis práctica. Aquí me gustaría presentar dos ejemplos muy diferentes.



Figura 1: Frontal de altar, 12346, Virreinato del Perú, ca. 1700-1750 © Museo de América, Madrid; foto: Joaquín Otero Úbedo

El primer tipo es muy poco conocido. Durante mis estudios sólo he encontrado cinco piezas de este tipo, todas ellas pertenecientes a la colección del Museo de América de Madrid. Uno de estos objetos muestra claramente motivos cristianos. Se trata de un frontal de altar¹ (Figura 1). A partir de mi investigación, pude ubicar el contexto de su fabricación en la misión jesuita de Mojos, en la actual Bolivia. Y aunque estas piezas no tienen documentación, fue posible analizarlas como fuentes históricas en cuanto a sus dimensiones performativas, ideales y creativas.

Por lo tanto, además de las cuestiones de atribución cultural, técnicas e iconográficas, me preocuparon más las ideas de las cuales surgió la producción y el uso de dichas piezas, los procesos de producción y uso, la función de las piezas y su percepción,

pero también -y sobre todo- los grupos de personas involucrados en estas prácticas, sus espacios y posibilidades de interactuar y comunicar, sus disposiciones, experiencias y expectativas, pero también sus roles en esta situación y su percepción mutua. Resulta fructífero considerar los objetos no sólo como obras de arte fijas y acabadas, sino como medios en un proceso comunicativo e interactivo. En particular, su tratamiento como objetos imaginados, fabricados y utilizados permite reflexionar de forma compleja sobre los encuentros e intercambios interculturales en su contexto histórico, centrándose en los protagonistas: los indígenas y los misioneros europeos. De este modo, al abordar los procesos de negociación y las diferentes formas de decidir, actuar y percibir, es posible considerar una variedad de perspectivas y acciones que las fuentes escritas no suelen ofrecer. Mientras que estos enfoques sólo permiten interpretaciones tentativas del pasado, esta interpretación de los objetos históricos permite una conexión más directa con las personas que están detrás de las obras, lo que en este caso atribuiría a ambos grupos un potencial de reflexionar,

¹ Su número de inventario es 12346 (más información acerca de esta pieza: URL <http://ceres.mcu.es/pages/Main>). Los números de los otros objetos son: 13010, 15403, 15404, 70476.

expresarse y actuar. Este arte de la pluma no era continuo.

La otra tradición representa una situación diferente. Se trata de los mosaicos de plumas, originarios del Virreinato de Nueva España. Esta tradición es mucho más conocida: Un gran número de obras es conocido y presentado en exposiciones en todo el mundo, en el propio México y en otros países (Figura 2). Se han estudiado desde diferentes perspectivas: su iconografía, su materialidad, su método de producción, su evolución histórica y su contexto cultural. La fabricación continuó durante el periodo colonial y después de la independencia, con temas, materiales y técnicas que cambiaron y evolucionaron. Esta tradición sigue viva y se practica hoy en día, pero está amenazada. Hoy en día hay artistas, tanto profesionales como aficionados, hombres y mujeres, algunos se consideran o son considerados artistas, otros artesanos. Algunos traen el arte más libremente al siglo XXI. Otros se inspiran en las tradiciones antiguas, imitando los temas y las técnicas transmitidas por las crónicas y los artefactos históricos. Como en el caso de muchas prácticas antiguas, esta cultura corre el riesgo de perderse. Las causas son varias, por ejemplo, por la falta de aprendices, pero también por los cambios en el acceso a la materia prima, las plumas.

Estos pocos puntos ya señalan aspectos centrales de este PCI. Muestran, entre otras cosas, la diversidad de expresiones y procedimientos, la diversidad de actores, la consideración de la continuidad y el cambio, la importancia o el interés en la relación con el pasado/antiguas tradiciones y la conexión con el entorno actual, en este caso especialmente el medio ambiente y la avifauna. Las reflexiones que suelen expresar los artistas incluyen conocimientos de la naturaleza, las habilidades y acciones prácticas, el momento creativo, conocimientos implícitos de cómo tratar las materias primas. Al mismo tiempo, destacan la estrecha relación del PCI con el ámbito social, la importancia del reconocimiento y la valorización (Notimex, 2015, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009; Olsen, 1998, Moreno Guzmán, s.f.).



Figura 2: Madonna auf der Mondsichel (La virgen encima de la media luna), IV Ca 24, Virreinato Nueva España, antes de 1804 © Ethnologisches Museum, Berlín; foto: Martin Franken

Ambas tradiciones revelan potenciales, pero también desafíos para su presentación y transmisión en el museo, más aún cuando son tratadas como PCI. Sin embargo, a menudo las colecciones de obras históricas de los museos apenas se consideran parte del PCI, la cultura viva. Pero este planeamiento negaría el valor de estas piezas como evidencia de procesos en el pasado, así como fuentes de inspiración que pueden ayudar a prolongar, reactivar y crear prácticas culturales. E incluso si una tradición no está viva en la actualidad, no es practicada, sus vestigios ofrecen oportunidades para desarrollar y aumentar la atención y la conciencia en respecto al pasado, la diversidad cultural y las habilidades, lo que ampliaría el propio espacio de pensamiento y acción del espectador en el presente. Por lo tanto, vale la pena reconocer estas colecciones como soporte para las comunidades actuales (diversas) de sus debates y negociaciones en curso sobre el patrimonio, sus protagonistas y sus procesos.

El primer tipo presenta dificultades interpretativas porque no hay documentación

sobre él y no se conocen objetos similares documentados hasta la fecha. En cambio, la tradición de la Nueva España está bien transmitida e investigada. Además, en este caso, un diálogo con los artistas actuales es posible, lo que permitiría conocer los conocimientos implícitos y incorporados asociados a estas prácticas en la actualidad. Sin embargo, es de gran importancia considerar aquí los contextos específicos (históricos y sociales) y las dimensiones diacrónicas del arte.

Los propios objetos, por su complejidad, ya ofrecen varios puntos de partida para la reflexión y el debate sobre cuestiones del pasado (por ejemplo, colonialismo y misión). Al enfocar en los conocimientos y las acciones incorporados en las obras y en los conocimientos y experiencias de los artistas, estos conceptos globales pueden llenarse de narrativas matizadas y diversas. Además, centrándose en los protagonistas, es posible vincular estos objetos históricos a los pensamientos y experiencias de los espectadores/visitantes actuales y a cuestiones acerca de estructuras de poder, cambios culturales, sociedades multiculturales, discriminación, emancipación, estrategias de adaptación y uso de los recursos humanos y naturales. Los objetos permiten asociaciones más libres que se configuran según las circunstancias y situaciones individuales. Ayudan a entrar en el intercambio dejando espacio a las ambigüedades, a las contradicciones, pero también a encontrar un terreno común y a experimentar lo inesperado y sorprendente. Facilitan interacción y comunicación aunque no se puedan explicar todavía los contextos de su elaboración y uso original. Sin embargo, estas lagunas pueden considerarse como un potencial. La ausencia de atribuciones fijas puede permitir asociaciones más libres a través de los objetos, lo que puede crear un nuevo contexto con nuevas atribuciones de significado y, por lo tanto, una conexión con el entorno y los actores actuales. Intercambio y negociaciones están en el centro de la cultura viva. Los museos ofrecen, pues, un gran tesoro para estimular e iniciar debates y de esta manera puedan devolver estas piezas museísticas a las negociaciones en curso.

Aquí la consideración del museo como "punto de encuentro" es muy fructífera. Ofrecer un espacio e invitar al público y también a los actores del PCI permitiría tender puentes adicionales, no sólo entre el pasado y el presente gracias a las colecciones históricas, sino también entre diferentes grupos de la sociedad. El encuentro es el primer paso hacia un intercambio que puede dedicarse al presente y al futuro común, donde todos pueden aportar sus experiencias, habilidades y deseos. De este modo, los museos se convierten en un espacio abierto y discursivo y en un interlocutor relevante para las comunidades. El PCI podría apoyar este desarrollo.

Esta colaboración es también de suma importancia para el PCI y sus actores, ya que facilita la visibilidad de las obras, pero también una sensibilidad y comprensión en cuanto a las competencias y también a las circunstancias de los artistas que tocarían muchos ámbitos relevantes, culturales, sociales, ecológicos y económicos. La participación de los actores del PCI es también un gran reto para los museos. Tienen sus propias lógicas, llevan a cabo acciones que a menudo no se ajustan a las normas conservadoras, necesitan espacios y equipos especiales, etc. Sin embargo, al mismo tiempo, también aportan una gran ganancia porque pueden ofrecer un espectro temático mucho más amplio con diferentes formatos de transmisión y diversas formas de comunicación a las cuales el personal de los museos no puede responder.

Al mismo tiempo, parece muy atractivo pensar en este intercambio, en la inclusión y la participación y en el tratamiento de las lagunas en un marco más amplio considerando aquí los medios digitales. Aunque no posibilitan la misma intensidad que una conversación directa en el mismo lugar y a la misma hora, combinada con la observación detallada de los objetos, las ofertas digitales proporcionan una ampliación del programa del museo en su edificio y fuera de él, llegando, dirigiéndose y conectando a personas, profesionales y legos, en diferentes lugares, con o sin posibilidades de ir al museo. Apoyan la

creación de conciencia y visibilidad. El abanico de formatos digitales es enorme: realidad virtual, aumentada y mixta, exposiciones virtuales, tutoriales, talleres e inauguraciones virtuales, blogs, podcasts y, por supuesto, las redes sociales, que permiten una gran variedad de procederes: unidireccional, dialógico, interactivo, participativo. También apoyan la creación de redes. Conectan a personas, instituciones y colecciones y permiten así la transferencia y el intercambio de conocimientos e ideas, así como la construcción de un espacio compartido, transnacional, transdisciplinar, discursivo y reflexivo.

En nuestro proyecto analizaremos el uso y la percepción de los medios digitales en relación con la mediación del PCI. Nos preocupan las preguntas: ¿Cómo apoyan e

influyen en la realización de las prácticas? ¿Hasta qué punto pueden enriquecer las interacciones directas o, además, sustituirlas (durante cierto tiempo)? ¿O si más bien refuerzan el anhelo de encuentros directos y de una interacción más intensa y prolongada? Y en cuanto a los formatos digitales: ¿Pueden desarrollarse en sus funciones de manera que hagan justicia a los diferentes horizontes de experiencia que son intrínsecos al PCI?

Nos dedicamos a dos áreas en nuestro proyecto que tienen un gran potencial para influir el desarrollo de los museos en el siglo XXI, que cambiarían sobre todo la forma y los procedimientos comunicativos de los museos y, de esta manera, su relación con su entorno social y su relevancia en y para las comunidades.

Bibliografía

- Institut für Museumsforschung: Materialisierung des Immateriellen? (¿La materialización de lo inmaterial?), 2021, URL: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/institut-fuer-museumsforschung/research/research-projects/materialising-the-immaterial/>, accedido 2021-06-10.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia: Arte Plumario, 2009, URL: <https://www.inah.gob.mx/boletines/3639-arte-plumario>, accedido 2021-06-10.
- Jannelli, Angela, Susanne Gesser, y Nina Gorgus, "Das subjektive Museum. Eine Einführung," Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement, Bielefeld: transcript, 2020, 17-21.
- Moreno Guzmán, María Olvido: "Plumaria mexicana contemporánea", s.f., URL: <https://www.amigosmap.org.mx/textos/plumaria-mexicana-contemporanea/>, accedido 2021-06-10.
- museum4punkt0, 2021, URL: <https://www.museum4punkt0.de/>, accedido 2021-06-10.
- Notimex: "Plumas para echar a volar la imaginación", 2015, URL: <https://www.20minutos.com.mx/noticia/b263668/plumas-para-echar-a-volar-la-imaginacion/>, accedido 2021-06-10.
- Olsen, James: "The Art of Amanteca or Feather Craftspeople," *Voices of Mexico* 42 (enero - marzo 1998): 77-82.

Modelo de intervención en bibliotecas conventuales. El caso de la biblioteca del Convento La Recoleta. Arequipa, Perú

Enrique Miguel Briceño Medina
Pamela Cabala Banda de Vega
Universidad Católica San Pablo, Arequipa, Perú

52

Resumen

En Iberoamérica existen importantes proyectos de patrimonio cultural documental emprendidos, en su mayoría desarrollados en bibliotecas públicas por el difícil acceso a las privadas y especialmente las conventuales. En las publicaciones en torno a experiencias de intervención no existen modelos de gestión estandarizados a nivel de cada país e incluso de la región para intervenir en los repositorios, por lo que las iniciativas resultan siendo muchas veces islas de acción. Mediante el presente trabajo, proponemos un modelo de intervención en bibliotecas conventuales que permita una gestión integral en el tratamiento del patrimonio eclesial y que puede extrapolarse al ámbito público.

1. Introducción

El patrimonio cultural documental latinoamericano destaca en el mundo por la importancia de sus fondos documentales, lo que ha merecido la creación del Programa Memoria del Mundo en Latinoamérica (MOWLAC) desde el 2000. Los primeros ejemplares de libros de nuestra región fueron traídos por la misión evangelizadora; por lo que los conventos se convirtieron en las mejores bibliotecas virreinales al contener no sólo fondos religiosos, sino obras científicas, literarias, filosóficas, entre otras. Estas bibliotecas conventuales, en algunos casos han pasado a formar parte de fondos públicos y en otros casos se han mantenido

en las propias casas conventuales. En ambas situaciones enfrentan diversas situaciones comunes, como la falta de registros completos y medidas conservativas¹.

En Arequipa, la Universidad Católica San Pablo, viene trabajando con pequeños proyectos en la puesta en valor del patrimonio documental, de este modo en 2019 emprendió la tarea de realizar el inventario de la biblioteca del convento de La

¹ Una excepción a esta situación de las bibliotecas conventuales, es la Biblioteca del Convento Santa Rosa de Ocopa (Huancayo).

Recoleta,² asimismo el 2021 puso en marcha el proyecto CODICIS, un esfuerzo conjunto con varias universidades de la región que busca la capacitación en competencias para la gestión y conservación de fondos bibliográficos y documentales.³

2. El Convento de la Recoleta

El Convento de La Recoleta, fundado en 1648, posee una de las principales bibliotecas religiosas del Perú (con un valioso acervo bibliográfico de 25,000 libros aproximadamente). Destaca por ser una biblioteca universal que reúne colecciones importantes de diversas disciplinas (derecho, historia, filosofía, literatura y arte) además de los temas religiosos. Fue conformándose a medida que los religiosos traían sus libros de Europa, los adquirían de diversos libreros en el Perú o los recibían por donación.

El trabajo sobre esta biblioteca ha permitido identificar en una primera aproximación algunas características, que podemos proyectar en otros fondos y bibliotecas conventuales:

- En su mayoría los fondos eclesiales cuentan con libros antiguos y valiosos, que datan del siglo XVII, XVIII y XIX.
- No se dispone de información actualizada y sistematizada sobre la colección, en muchos casos carecen de inventarios o registros del material bibliográfico, falta de información sobre la infraestructura u otros aspectos relevantes, además de ausencia de planes de gestión y de mantenimiento de la biblioteca.
- Falta de competencias y habilidades bibliotecológicas en el personal responsable.

- Las bibliotecas de fondo antiguo y en particular las conventuales, en alguna medida han quedado reducidas a espacios de museo, esto en buena cuenta como consecuencia de las carencias anotadas y desafortunadamente por las sustracciones a las que se encuentran expuestas.

3. El modelo de Intervención

América Latina cuenta con valiosos fondos antiguos que en algunos casos no han sido sometidos a un proceso técnico de identificación, clasificación y conservación. Proponemos a partir de la experiencia de trabajo en el Convento de La Recoleta, un modelo de intervención para bibliotecas conventuales y que puede extrapolarse a otras bibliotecas con fondos antiguos.

2 La ejecución del proyecto de puesta en valor de la colección del convento de Recoleta es la que ha motivado la presente propuesta de intervención.

3 El proyecto CODICIS es un proyecto conjunto con Universidades de Perú, Bolivia y México que pretende desarrollar un proyecto de alcance latinoamericano orientado a la capacitación en gestión de archivos y bibliotecas patrimoniales.

Figura N° 1
Modelo de intervención en Bibliotecas Conventuales



Elaboración propia.

3.1. Diagnóstico Inicial



La evaluación de los aspectos iniciales en un proyecto de intervención es determinante para que los procesos siguientes se ejecuten adecuadamente. Cada biblioteca es una realidad diferente, con circunstancias y variables específicas que deben ser analizadas con precisión y cuidado; luego es muy importante dedicar el tiempo y los recursos necesarios para la identificación precisa de las necesidades y los problemas de la biblioteca a intervenir, esta etapa corresponde a un diagnóstico inicial que permita posteriormente dibujar con claridad los objetivos y las actividades específicas de la intervención.

3.1.1. Análisis preliminar del estado de la biblioteca.

Esta primera etapa se centra en la observación y el estudio del estado de la biblioteca a intervenir⁴ con el apoyo de entrevistas

a personal vinculado; las actividades propuestas en esta etapa son:

- **Observación del estado de la colección:** Es importante identificar el estado de la colección, contar con un panorama general del estado de la conservación física del material bibliográfico, esto de cara a tener una idea general que permita dimensionar la magnitud del trabajo a realizar.
- **Estudio de los antecedentes de la biblioteca:** Conocer la historia del fondo, si se cuenta con inventarios y si estos están documentados.
- **Observación de la Infraestructura:** Se debe tomar nota de todos los aspectos relacionados con el área física en la que está instalada la biblioteca, el estado de conservación de los anaqueles, espacios de circulación, nivel de ventilación y los modos de acceso a la luz.

⁴ Nótese que el término observar se usa en sentido retórico, pues en realidad se deben manejar registros que den cuenta de los resultados de estas

observaciones primarias.

3.1.2. Equipos y herramientas disponibles

Otro aspecto importante en el diagnóstico inicial es identificar el número de equipos instalados en la biblioteca y su estado de conservación, como, por ejemplo, equipos de cómputo, de digitalización, de registros de temperatura y humedad, así como otros equipos al servicio de la colección. En la misma medida se deben considerar las herramientas disponibles al servicio de la colección, como programas informáticos de gestión de colecciones, repositorios y cualquier otro que sirva a la colección.

3.1.3. Identificación de Competencias

Es importante conocer en torno al personal, el nivel de formación en competencias bibliotecológicas, el tiempo de experiencia en bibliotecas o unidades de información, así como el tiempo de trabajo en la biblioteca a intervenir.

Además, se debe considerar el diagnóstico de las competencias del equipo a desarrollar la intervención; pues, no es posible una intervención adecuada si no se tienen las competencias necesarias en gestión de material bibliográfico y en particular material bibliográfico antiguo.

3.1.4. Presupuesto

El punto final del diagnóstico es la determinación del presupuesto necesario. Es la actividad “bisagra” entre el diagnóstico inicial y la definición del plan de trabajo.

El diseño de un presupuesto debe considerar los hallazgos del diagnóstico y en esa línea desarrollar propiamente un *presupuesto*, considerando con detalle los recursos que se necesiten para la ejecución del proyecto de intervención en sus distintas etapas, es una anticipación de los costos que representarían las actividades a ejecutar; el diseño del presupuesto y la determinación de objetivos son actividades que se deben desarrollar en conjunto, comparando constantemente objetivos y presupuestos.

4. Diseño del Plan



El diseño del plan supone el diseño de los objetivos, la determinación de áreas de trabajo, el cronograma de ejecución, el diseño de los procesos operativos y los indicadores de seguimiento.

4.1. Definición de objetivos

La determinación de los objetivos es indispensable en el proceso de intervención, es propiamente la hoja de ruta, la expresión de las propuestas de solución a los problemas identificados en el diagnóstico inicial, debe tomar el tiempo que sea necesario, considerar cada uno de los hallazgos identificados en el diagnóstico inicial y definir acciones

concretas a ejecutar. Una adecuada determinación de objetivos debería seguir el siguiente esquema:

- **Determinación de objetivo general:** Definición clara y precisa de lo que se pretende conseguir, el objetivo general tiene la misión de definir el norte de la intervención y servir como referente general para la determinación de los objetivos específicos. Debe recoger las necesidades de la biblioteca que se interviene.
- **Determinación de objetivos específicos:** Los objetivos específicos se desprenden

del objetivo general, deben responder a cada una de los hallazgos identificados en el diagnóstico inicial, la pregunta guía en esta etapa será: *¿Qué debo hacer para alcanzar el objetivo general?*, el cumplimiento adecuado de los objetivos específicos garantizará el cumplimiento del objetivo general planteado.

- **Actividades específicas:** Las actividades específicas deben responder a cada uno de los objetivos específicos planteados y deben seguir criterios de eficacia, concreción y posibilidad.
 - *Por eficacia*, producirá resultados en orden a los objetivos definidos.
 - *Por concreción*, deben ser precisas y medibles en tiempo y magnitud.
 - *Por posibilidad*, quiere decir que las actividades objetivamente pueden ser llevadas a cabo. Esto guarda relación con las capacidades operativas del proyecto que considera las competencias personales, la infraestructura, el presupuesto y el tiempo disponible.

La definición de las actividades específicas responde a la pregunta *¿Cómo alcanzar el objetivo planteado?*, la definición de actividades por objetivo específico es el insumo para definir las responsabilidades operativas y para el diseño de procedimientos y políticas a implementar.

4.2. Definición de áreas de trabajo operativo

Para un adecuado trabajo es importante definir las tareas operativas que deben alinearse a los hallazgos identificados en la etapa inicial; normalmente se debería considerar las siguientes responsabilidades:

- Administración y gestión de procesos
- Gestión de inventario.
- Proceso técnico: Clasificación y catalogación
- Conservación de material bibliográfico.
- Gestión de sistema informáticos y de tecnologías de la información.

- Responsable de ejecución de presupuesto.

El número de personas que se requieran para la intervención debe estar en proporción al tamaño de la biblioteca a intervenir y es posible que una misma persona pueda ejecutar dos actividades, pero es importante definir claramente las actividades a ejecutar.

4.3. Procedimientos, políticas y manual operativo de funciones

No es posible ejecutar una acción si no se entiende o se desconoce lo que se espera y tampoco es posible efectuar un seguimiento si se desconoce lo que se está haciendo, en consecuencia, es necesario contar con procedimientos, políticas y manuales operativos de funciones que se encuentren alineados a los objetivos y a las actividades específicas detalladas. Todo esto debe conocerse por cada uno de los responsables operativos del proyecto.

4.3.1. Indicadores de seguimiento

Los indicadores de seguimiento deben ir en coherencia con las actividades propuestas y determinar el plazo y modo de cumplimiento. Se requiere la participación de todo el equipo responsable y en particular de administración y gestión de proceso.

Es pertinente anotar que establecer indicadores de seguimiento viene acompañado necesariamente del diseño de un cronograma de trabajo, con hitos específicos en fechas precisas, de modo que se pueda seguir el desarrollo del proceso.

5. El Proceso de Intervención



Si se ha cumplido adecuadamente en el seguimiento de los pasos anteriores, es momento de poner en marcha el proceso de intervención, este es el núcleo del proyecto, corresponde esencialmente al trabajo operativo de puesta en valor de la biblioteca - colección a ser intervenida.

5.1. El inventario

La actividad más importante en el plan de intervención de una biblioteca a nivel de colección es desarrollar procesos de inventario, clasificación y catalogación, este proceso es el que debe ejecutarse con sumo cuidado, de modo que la actividad genere el menor impacto en la colección de la biblioteca intervenida.

Como se ha referido en las líneas anteriores, en la etapa de investigación es indispensable identificar si la biblioteca intervenida cuenta con inventario o en su defecto es la primera vez que se realizará el inventario; usualmente las bibliotecas eclesiásticas, cuentan con inventarios manuales y no se han ejecutado inventarios en forma en un largo tiempo.

La ejecución del inventario requiere considerar los pasos siguientes:

Criterios de registro de información:⁵ Cuando se habla de criterios de registro de información, es importante elaborar las tablas maestras para registrar la información; los datos mínimos que se sugieren son:

ID	Título	Autor	Año	Estado de Conservación	Observación
				(bueno, regular, malo)	

El campo ID: Que refiera a un código de identificación del material registrado

Título: Descripción del título de la obra

Autor: Descripción del autor / autores de la obra

Año: Descripción del año de impresión de la obra

Conservación: Sólo se registra tres posibilidades en lenguaje controlado, esto con la intención de luego poder manejar la información

Es importante anotar que esta propuesta recoge los datos mínimos necesarios para identificar el material bibliográfico, sea si se cuenta con un inventario anterior para contrastar o sea que no exista un inventario que se pueda tomar en cuenta.

Sistema de registro de existencias:⁶ Toda la información debe necesariamente ser recogida en un sistema informático que permita mínimamente obtener reportes de datos a modo de tabla de cálculo, con el único propósito de poder analizar la información.

⁵ La propuesta de estos campos mínimos se elabora considerando los diferentes sistemas de catalogación existentes, esto con la intención de que la información pueda ser registrada en cualquier sistema integrado de gestión de colecciones que procese información.

⁶ No es posible señalar algún sistema en específico, pues en el que hacer bibliotecario existen muchos diferentes sistemas de gestión, pero se requiere uno que cumpla con los requerimientos mínimos para soportar la descripción de los documentos.

Equipos de cómputo para registro de existencias: Se debe contar con equipos suficientes para realizar el inventario. El diagnóstico inicial permite identificar el número de equipos disponibles y su estado de conservación, para de ser necesario incluir lo que corresponda en el presupuesto de ejecución; la definición de los equipos influye en el cálculo del tiempo requerido y el desarrollo del mismo.

5.2. La conservación: Clasificación, catalogación

Una vez que se cuenta con un inventario en forma, es posible diseñar el plan de conservación del fondo intervenido, la importancia de esta actividad es clave porque corresponde a un segundo paso en el trabajo con el material bibliográfico, la valoración de la colección es el punto central de esta actividad la valoración del fondo, supone procesos de investigación *relacionados con la estructura, composición, procedencia, evolución, cronología y otros aspectos del fondo bibliográfico* (Pedraza Gracia, 2008) respecto al sistema de clasificación este deberá ser el que mejor se adecuó al material bibliográfico de la biblioteca; de existir ya un sistema de clasificación estandarizado, se recomienda mantenerlo.

Respecto a la catalogación del fondo, sugerimos el uso de RDA como estándar, aun siendo conscientes que aún muchas bibliotecas utilizan AACR2, es importante contar con un sistema de gestión de biblioteca que pueda ser manejado solventemente por los operadores bibliotecarios; se recomienda que permita importar información a partir de hojas de reporte de datos.

5.3. Conservación, Digitalización

Por último, es sumamente importante considerar un proceso de conservación del material bibliográfico en función de la información que se pueda obtener del inventario ejecutado; el proceso de conservación debe considerar los procesos de limpieza y cuidado y de ser el caso de cajas de protección para libros y documentos, en este punto es clave contar con especialistas

entrenados en la conservación de material bibliográfico y contar con los equipos necesarios que se hayan definido de acuerdo al diagnóstico inicial (Tafur, 2009).

Se debe precisar que en este punto nos referimos a las actividades de conservación con miras al mantenimiento de la colección. Un proceso de digitalización y/o restauración del material bibliográfico requiere un proyecto independiente, al respecto existen importantes avances en modelos de conservación propuestos por la Biblioteca Nacional del Perú.

6. Registro y Difusión de Resultados

Todo proyecto de intervención debe considerar el registro de resultados, esta afirmación es obvia, pero no en todos los casos debidamente cuidada; luego la propuesta que se presenta considera los siguientes puntos en el registro de resultados.

3.1 Registros fotográficos: Considerar registrar las distintas etapas del proceso operativo, esto con el ánimo de la futura difusión de resultados, también se puede considerar el registro fotográfico no invasivo de las portadas del material bibliográfico que conforma la colección.

3.2 Informes de ejecución: Todas las actividades del proyecto deberían necesariamente ser reportadas, de manera periódica y en un formato sencillo, luego el registro detallado y constante de cada actividad. Para que esto no signifique una carga de trabajo innecesaria reiteramos la importancia de considerar procedimientos que permitan obtener reportes en tiempo real, de este modo el papel del administrador de sistemas informáticos es particularmente importante

3.3. Reporte final de investigación: El reporte final de investigación, es la consecuencia del seguimiento a los objetivos y actividades consideradas en la etapa de planeamiento, es la verificación del cumplimiento del objetivo general propuesto y se debe materializar en un informe que considere aspectos

cualitativos y cuantitativos y que verse principalmente:

- Sobre el estado inicial de la biblioteca (definido en el diagnóstico inicial) identificando los hallazgos encontrados y las necesidades de intervención en relación a la biblioteca.
- Los objetivos y las actividades que se han propuesto, esto equivale a dar cuenta del plan propuesto y su grado de cumplimiento.
- Las sugerencias de mantenimiento y conservación que corresponda en relación a la biblioteca intervenida y un plan de mantenimiento y de capacitación de los responsables a esa biblioteca.

3.4. Publicación de resultados: Es altamente recomendable publicar los procesos de intervención, con la intención de que la comunidad académica y operativa vinculada al desarrollo y gestión de bibliotecas tome conocimiento de los esfuerzos que se están

realizando y al mismo tiempo pueda aportar en la mejora continua de los procesos de gestión.

Conclusiones

La presente propuesta es el resultado del proceso de intervención en la biblioteca del convento de La Recoleta, en Arequipa - Perú, que actualmente se encuentra en la fase de ejecución de inventario finalizada.

Las bibliotecas de fondo antiguo y en particular las conventuales se han mantenido en el tiempo mérito al esfuerzo, dedicación y entusiasmo de los responsables de los religiosos a cargo, pero requieren estrategias de intervención que permitan salvaguardar sus fondos.

La presenta propuesta busca ser un aporte de modelo de gestión/intervención que puede servir de guía para el trabajo en otras bibliotecas conventuales y es adaptable a la realidad de otras bibliotecas.

Bibliografía

- Herrera, J. L. (2019). Sobre la conservación del fondo antiguo en bibliotecas españolas. *Anales de Documentación*, 22(2), 4-11. <https://doi.org/10.6018/analesdoc.348471>
- Mercedes, M., & Temperley, R. (2008). *El Fondo Antiguo en el depósito de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata : una metodología para su identificación , recuperación y puesta en valor.*
- Pedraza Gracia, M. (2008). La valoración de los fondos antiguos en bibliotecas. *Ibersid: Revista de Sistemas de Información y Documentación*, 2(0), 263-272.
- Steve Pérez Tupayachi, J., Milagros Almanza Cortez, M., & Eleazar Crucinta Ugarte. (2019). *ANÁLISIS HISTÓRICO Y PUESTA EN VALOR DEL FONDO ANTIGUO DE LA BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNSAAC (1495- 1899).* <http://repositorio.unsaac.edu.pe/handle/20.500.12918/4116>
- Tafur, K. R. (2009). *Evaluación del estado de conservación de la colección del fondo antiguo de la Biblioteca Nacional del Perú. Informe Profesional para optar el título profesional de Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Escuela Académico Profesional .*

Estereotipos o mediaciones: del encuentro con el patrimonio cultural religioso en el Perú en el siglo XXI

Enrique Banús Irusta
Universidad de Piura

60

Resumen

La mediación se ha convertido en un elemento clave en la actual puesta en valor del patrimonio. En efecto, la distancia cronológica, geográfica o cultural dificulta la "apropiación" del patrimonio. La ponencia quiere estudiar, partiendo de la recepción de algunos ejemplos representativos, propuestas de mediación de patrimonio cultural religioso realizada en dos contextos:

- exposiciones realizadas en museos sin vinculación religiosa
- con experiencias salidas de la docencia universitaria, con alumnos de facultades diversas, se puede deducir también cuáles pueden ser mediaciones habituales en Secundaria.

En ambos espacios se manifiestan ciertas estrategias que probablemente están ancladas en prejuicios que parecen habituales en el encuentro con este patrimonio específico.

Desde los márgenes

Está fuera de duda la relevancia del patrimonio cultural religioso a nivel mundial. La propia UNESCO sostiene que "approximately 20 percent of the properties inscribed on the World Heritage List have some sort of religious or spiritual connection". Por su parte, la Santa Sede creó en 1988 la "Pontificia commissione per la conservazione del patrimonio storico e artistico della Chiesa" y en 1993, la "Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa", incluida en el año 2012 en el Pontificio Consejo de Cultura.

No es este artículo un estudio de algún aspecto relevante de ese patrimonio religioso, sino un intento de esbozar -al hilo de algunos pocos ejemplos- algunas tradiciones receptoras actuales frente a ese patrimonio, específicamente en el Perú. Tras ese enfoque desde la teoría de la recepción se halla la convicción de que el patrimonio sólo lo sigue siendo si se comprende. La falta de comprensión dificulta la identificación y, con ello, incluso su pervivencia.

En ese sentido, se van a estudiar algunos ejemplos de recepción de patrimonio

religioso católico -material e inmaterial- en el Perú en años recientes. No bastan estos pocos ejemplos para establecer conclusiones de gran alcance, pero pueden significar dos tendencias que dificultarían la comprensión de ese patrimonio. En un caso se estudia la recepción en quienes, a su vez, son transmisores: los curadores de una exposición. En el otro caso, se trata de receptores que dependen en buena parte de mediadores: jóvenes estudiantes universitarios en carreras no relacionadas directamente con el arte o la cultura.

De omisiones (o de los profesores)

En el primer caso se trata de la mediación en torno a la muy relevante exposición “Pintura cuzqueña”, desarrollada en el MALI -uno de los más conocidos y apreciados espacios expositivos de Lima-, del 22 de setiembre de 2016 al 29 de enero de 2017, con la curaduría de dos reconocidos profesores: Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden.

La mediación que se da, por ejemplo, en primer lugar en la propia exposición, con el diseño, con los paneles explicativos, en visitas guiadas, pero también en actividades complementarias, en el catálogo, en la web, finalmente, en la presencia en los medios de comunicación, viene investida, por tanto, de una doble autoridad: la que emana del prestigio de la institución organizadora y la de los dos curadores.

Indudablemente, de una exposición en una institución religiosamente neutral, por así decir, no se puede esperar lo que la Santa Sede espera de los museos diocesanos: que en ellos los creyentes “possono ritrovare le vie per poter crescere e maturare nel cammino di fede” (Pontificia Commissione 2001).

Pero se constata -como en muchos otros ejemplos- el énfasis en algunos enfoques y la ausencia -más allá de la mención- de la mediación del carácter explícitamente



Figura 1. La exposición “Pintura cuzqueña”, MALI.

religioso de este patrimonio. Así, en el resumen que se presenta en web se despliega sobre todo una perspectiva de historia del arte: “la exhibición presenta en su primera parte los orígenes de una actividad artística que recibe su impulso inicial a fines del siglo XVI. [...] El tercer apartado se centra en el momento de esplendor de la pintura cuzqueña, momento en que esta tradición regional se consolida y toma distancia del arte europeo coetáneo” (MALI 2016). El otro aspecto que prima tiene que ver con las supuestas motivaciones, de tipo político podríamos decir, para esta pintura: “Una segunda sección explora las conexiones entre pintura y política” (MALI 2016). El aspecto religioso no aparece en cuanto a sus contenidos, sino en cuanto que esta pintura sería una estrategia, “una herramienta clave para el adoctrinamiento de una sociedad ágrafa” (Ziegler 2016), según indica uno de los curadores en Cosas, revista semanal para un público de clase media alta.

También aquí, en una mediación probablemente eficaz en cuanto que alcanzará a muchos visitantes de la muestra que acudirán a ella con esa perspectiva, se insiste en “el uso político de esta pintura”, que ya “empezaría en aquellos primeros años” y se reforzaría con el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, que la ve como “una forma de exaltar su figura, pero también de debatir con los miembros de la orden jesuita y del Cabildo Metropolitano, en un momento en el que estaba tratando de imponer su autoridad” (Ziegler 2016), según señala Kusunoki.

No sorprende, con estos presupuestos, que las visitas educativas -que incluyen talleres creativos en el caso de alumnos de primaria y secundaria, no incluyan esa perspectiva específica del patrimonio religioso, sino que se centren en estos tres ejes temáticos: “La formación de la identidad”, “Las características estéticas y artísticas de una tradición” y “La creación de una iconografía local.” (MALI 2017)

No se trata de entrar en detalle con toda la explicación que aquí se presenta, sino de

señalar un elemento que parece predominar en la mediación de mucho patrimonio religioso: la ausencia precisamente de lo religioso como tal, a no ser que aparezca como un elemento que se instrumentaliza para otros objetivos.

Por su parte, esa perspectiva muy centrada en la historia del arte -es decir, del patrimonio religioso como cualquier otro patrimonio- parece muy común en muchas latitudes. Una investigación somera sobre las páginas en la web de museos diocesanos da un resultado sorprendente: en la mayoría de los casos sobre todo se acumulan datos sobre historia del arte o historia del museo; la mediación sobre el contenido del patrimonio, religioso en este caso, brilla casi completamente por su ausencia. Sirva como ejemplo el Museo Diocesano de Palermo, del que se explica con todo detalle -también en una versión en castellano- cómo “el Museo Diocesano ocupa quince salas del Palacio Arzobispal, situado frente a la fachada principal de la catedral. Pertenecen a la construcción del siglo 15 la magnífica ventana gótica de tres vanos, que da a Via Matteo Bonello, en la esquina con Corso Vittorio Emanuele, y la portada catalana, también de estilo gótico” (“Museo Diocesano”). Y sigue describiendo detalles arquitectónicos. Si se quiere más información de la colección hay que entrar en la versión original en italiano, donde se habla de donaciones y adquisiciones y de reconfiguración de las salas (“Le Collezione”). En vano se busca algún detalle sobre la especificidad religiosa de la colección.

No tienen un enfoque distinto las presentaciones de otros museos diocesanos que he ido consultando. En ese sentido, la exposición descrita -y tantas otras- no destaca especialmente. Sí añade la descrita visión política, con la que -difícil empeño hermenéutico- se pretende presentar las motivaciones con las que se encargaron dichas obras.

Parece que -entre erudición de historiadores del arte y psicologemas genéticos- precisamente el carácter religioso del



Figura 2. La fiesta de la Candelaria, Trabajo de alumna.

patrimonio religioso es lo que menos se media.

Selecciones (o de los jóvenes)

El segundo caso que se va a tratar tiene quizá un mayor interés, aunque también se trata de un primer acercamiento que tendría que ser apuntalado con investigaciones más sistemáticas. Recoge dos ejemplos surgidos de manera bastante espontánea, en dos semestres diferentes, en un curso optativo de "Interculturalidad" impartido a alumnos de Derecho. A los estudiantes se les ofrece la posibilidad de presentar ejemplos de "encuentro entre culturas". Es habitual que entre esos ejemplos haya algunos relacionados con el patrimonio religioso en el Perú y otros países, casi siempre andinos. Las presentaciones son, en cierto sentido, "ingenuas": no de expertos y ni siquiera de alumnos de una carrera afín a los temas patrimoniales, sino de quienes básicamente refieren lo que les han transmitido, sobre todo en el colegio, y lo que encuentran en la red. Son, pues, un buen reflejo de una recepción en un nivel de "mentalidad colectiva", por así decir.

Se han seleccionado dos ejemplos, uno referido a la fiesta de la Candelaria en Puno,

el otro, sobre los diablillos en el Carnaval de Oruro en Bolivia. Se presenta aquí la opinión de dos estudiantes en dos años diferentes. Respecto de la Candelaria, se dice:

"Como es bien conocido, la conquista española significó un quiebre en la cosmovisión nativa, produciendo así expresiones religiosas propias que perduran hasta hoy en día. [...]"

Si bien el pueblo peruano es profundamente católico y cuenta con festividades llenas de color que lo demuestra, la historia detrás de estas es mucho menos cristiana de lo que podría esperarse. Un claro ejemplo de ello es la festividad puneña de la Virgen de la Candelaria, o la patrona de Puno, reconocida en el 2014 como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

Para explicarlo mejor, debemos retornar a los inicios de la conquista, cuyo fundamento era la evangelización. En 1532, cuando Pizarro irrumpió en la plaza de Cajamarca, se quebró el eje que sostenía el funcionamiento de las comunidades andinas: la religión [...]. Se pasaba del politeísmo material, reflejo del ambiente, al monoteísmo

abstracto, implicaba la necesidad de destruir y eliminar sus viejos dioses [...]. En consecuencia, se vieron obligados –de manera consciente o no– a reinstaurar su propio universo mediante la adaptación del simbolismo cristiano a sus propios modos de interpretación. Se asumió una actitud de aceptación, aunque con intención de enmascarar sus propias creencias, tanto en el ritual como en la ideología. Volviendo al ejemplo de las danzas, esta manifestación –junto con el canto– fue el único lenguaje permitido a la población. Entonces, tenemos la coexistencia de dos círculos religiosos que no llegan a integrarse pero sí a yuxtaponerse a pesar de los intentos españoles para erradicar las creencias nativas.”

Para quien conoce siquiera sea un poco las publicaciones sobre el tema, esta opinión no es original: en la Candelaria –simplificando– perviviría sincréticamente el culto a la Pachamama. Se presenta sin ningún tipo de prueba que la avale. Y se presenta como

si fuera la única opción posible. Ante la respuesta del profesor de que, por tanto, se trata de una hipótesis, la respuesta de la alumna es:

“Considero que al mencionar una hipótesis también debe tenerse en cuenta la posibilidad de esta de ser certera. Así pues, debe recordarse el trauma histórico que vivió el pueblo indígena durante la conquista, a nivel religioso, político y social; y este resquebrajamiento no se trata de una hipótesis, sino de algo reconocido en la historia. Considerando aquello, si bien es probable que en algunos casos hubo personas que tal vez encontraron en la religión católica un refugio o una espiritualidad convincente, se trataría de excepciones. De esta manera, el grueso de la población sí había visto un sincretismo producto de una imposición, e históricamente se relata una evidencia fáctica del accionar de los colonizadores ante este tema, evocando en el proceso de extirpación de idolatrías”.



Figura 3. Diablada de Oruro, Trabajo de alumna.

Más interesante es aun el diálogo que tuve ocasión de sostener con otra alumna en torno al Carnaval de Oruro, también relacionado con la Virgen de la Candelaria. La alumna la explica así:

“Esta festividad nace como la ‘fiesta de Ito’, una celebración precolombina en la que se rendía culto a diferentes dioses propios de la cosmovisión de la época. En el siglo XVII los españoles, como parte de las medidas tomadas para evangelizar a la población nativa, prohibieron estas ceremonias. Sin embargo, se logró conservar esta costumbre, pues ocultaron a los dioses andinos tras los santos cristianos. Así, la ‘fiesta de Ito’ fue transformada en ritual cristiano en honor a la Virgen de la Candelaria o Virgen del Socavón, como la conocen los lugareños.”

Hasta aquí seguimos en la misma explicación, que podemos considerar consolidada en el imaginario colectivo. Pero sigue con lo más interesante: “La danza más representativa del Carnaval de Oruro es la “Diablada” (también llamada “lama lama”). [...] Lo más llamativo del Carnaval es la presencia de los diablillos. [...] Esta danza mezcla los contenidos católicos con los de la religiosidad andina. Por un lado, la “Diablada” se danza en eventos como el Carnaval de Oruro que se realiza en honor a la Virgen del Socavón, y mantiene el relato de lucha entre el bien y el mal, idea propia del catolicismo [...]; pero, a la vez, encuentra su origen en una celebración precolombina, y representa al mal con una vestimenta, música y coreografía únicas de la zona e inspiradas en los “diablos y diabras” propios de la cultura andina. No hay que olvidar que, si bien esta danza apareció desde la época precolombina en honor a los dioses de la cultura andina, con la evangelización española se modificó hasta convertirse en lo que conocemos en la actualidad. En 1615 se emitió una orden que indicaba que esta y otras danzas, debían realizarse frente al Santísimo Sacramento, la Virgen María y todas las fiestas de la iglesia católica; ya que los nativos anteriormente lo hacían frente a sus dioses, llamados demonios por los españoles. Para venerar tanto a los santos

católicos como a los antiguos dioses nativos, el sincretismo tradujo la Pachamama a las diversas advocaciones de la Virgen María a quien los quechuas le llamaron ‘mamacha’ y los aymaras ‘mamita’”.

La misma explicación dominante. Nuevamente, señalé que se trata de una hipótesis, un “así pudo ser” convertido en “así fue”. En la contestación, la autora explicaba: “Con respecto al ejemplo 2 de la Diablada, toda explicación la hago en base a factores completamente objetivos, me basé en datos brindados por fuentes bibliográficas relevantes.”

Además de la simpática ingenuidad de los “factores completamente objetivos”, es interesante analizar esas fuentes relevantes. Menciona cinco; tres de ellas son artículos periodísticos y dos, de fuentes más académicas. En una de ellas se encuentra como conclusión la misma idea: “La diablada y todo el carnaval orureño son una de las mayores muestras de la simbiosis cultural profunda que existe en Bolivia, alimentándose tanto de elementos andinos como de la religión católica.” (Cajías)

Más interesante es la relación que se establece con la otra fuente, el artículo correspondiente de EcuRed, “proyecto de enciclopedia colaborativa en red del gobierno de Cuba”, según indica su colega Wikipedia. “Su filosofía «es la acumulación y el desarrollo del conocimiento con un objetivo democratizador y no lucrativo, desde un punto de vista descolonizador»”. (Wikipedia)

La cubana EcuRed señala que “el sentido de Patrimonio cultural de esta danza es motivo de disputa”, recuerda -sin posicionarse- la disputa entre Bolivia y Perú en torno a este patrimonio: “Las organizaciones culturales y gobierno de Bolivia opinan que otros países, al incluir esta danza como parte de su patrimonio cultural, estarían incurriendo en apropiación indebida del patrimonio cultural boliviano”, mientras que “el gobierno del Perú y sus investigadores consideran que la danza al tener sus orígenes en el altiplano

andino no podría ser considerada patrimonio únicamente de un país. Consideran que esta tradición es producto de un proceso histórico que trasciende fronteras y es anterior a la conformación de los países actuales” (EcuRed). Una vez expuesto este dilema, pasa a enumerar -también sin posicionarse- las cuatro hipótesis que se han dado para explicar esta manifestación patrimonial; resumidas serían:

- Raíces andinas: Teoría de las raíces urus: la danza del llama llama
- Teoría de las raíces andinas: rituales en honor a la Pachamama
- Influencia cristiana: Teoría del *Ball de diables* y *Els sets pecats capitals*

- Influencia cristiana: Teoría de los autos sacramentales

Lo llamativo aquí es cómo en la recepción -aparentemente ingenua- se excluyen dos de las cuatro hipótesis de una de las fuentes; sólo “interesan” aquellas dos que, convertidas en certezas, confirman lo que ya se “sabía”.

No son suficientes estos ejemplos para establecer una conclusión, pero sí dan pistas de cómo, entre omisiones y selecciones, puede resultar muy complicado que el patrimonio religioso se perciba, se comprenda, se ponga en valor cabalmente: como “patrimonio” y como “religioso”.

Bibliografía

1. Cajías de la Vega, Fernando (2011). “Ángeles y diablos en el Carnaval de Oruro”. Entre cielos e infiernos. *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 249-258
2. EcuRed: “Diablada”. https://www.ecured.cu/Diablada#Opini.C3.B3n_sobre_la_danza_y_su_carnaval. Consultado 14.6.2021.
3. “Le Collezione”. http://www.museodiocesanopa.it/le_collezioni. Consultado 14.6.2021.
4. MALI: “Pintura cuzqueña” (2017). http://mail.mali.pe/expo_detalle.php?id=138&p=ant&anio=2017. Consultado 14.6.2021.
5. “Museo Diocesano”. <https://www.ilgeniodipalermo.com/es/eventi/15-tour-religioso/il-circuito-del-sacro/35-museo-diocesano.html>. Consultado 14.6.2021.
6. Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa: Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici. Città del Vaticano, 15 agosto 2001. https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_it.html. Consultado 14.6.2021.
7. UNESCO: Heritage of Religious Interest. <https://whc.unesco.org/en/religious-sacred-heritage/>. Consultado 12.6.2021.
8. Wikipedia: “EcuRed”. <https://es.wikipedia.org/wiki/EcuRed>. Consultado 12.6.2021.
9. Ziegler, Gloria: “‘Pintura cuzqueña’: un recorrido histórico por el MALI” (2016). Cosas. <https://cosas.pe/cultura/32625/pintura-cuzqueña-un-recorrido-historico-en-el-mali/> Consultado 8.6.2021.

Museología crítica y gestión de colecciones. La Anunciación de Luis de Riaño en el Museo Pedro de Osma

Luis Adawi
Museo Pedro de Osma

Resumen

La pintura de Luis de Riaño fechada y firmada en 1632 es una de las obras manieristas de mayor valor cultural que el museo Pedro de Osma exhibe. Lo particular del óleo es que probablemente haya tenido una serie de intervenciones de “restauración”, las cuales se distinguen si observamos las ventanas de limpieza donde aparecen escenas o elementos que no corresponden necesariamente al episodio bíblico o a un solo momento histórico. Es decir, la pintura de Riaño posiblemente ha sido elaborada sobre otra imagen, lo que hace confuso apreciarla o tener una lectura visual homogénea. Visitantes y entendidos comúnmente se preguntan las razones por las cuales la pintura se encuentra así, si es o no justificado exhibirla en esas condiciones, o por qué no se oculta lo que no corresponde a la representación “original”.

Desde la gestión de colecciones y, bajo los fundamentos teóricos de la museología crítica, se presenta el caso de La Anunciación de Luis de Riaño. La propuesta pretende poner a discusión aspectos metodológicos de la teoría contemporánea de la restauración y la difusión preventiva en entornos expositivos, con la finalidad de fortalecer

la condición interrelacional de los museos, alentando el ejercicio de apropiación y concientización social del patrimonio.



La Anunciación. Luis de Riaño. 1632.
Museo Pedro de Osma.

Inventarios de la Iglesias del Curato de Belén y San Francisco de Socoroma (1778-1837). *Patrimonio y religiosidad local. Altos de Arica*

Jorge Hidalgo
Xochitl Inostroza
Universidad de Chile

68

Resumen

Un documento que compila varios inventarios realizados a las Iglesias del Curato de Belén y San Francisco de Socoroma nos acerca a diferentes dimensiones de la religiosidad andina de fines del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX. El documento contiene una información muy rica y completa sobre la ornamentación de todas las iglesias y capillas que existían en la parroquia. En este sentido, es de gran valor para el patrimonio cultural ariqueño. Por otra parte, registra a una buena cantidad de personas que participaron en cargos religiosos en cada uno de los pueblos, lo que complementado con otras informaciones (Inostroza 2019), nos acercan a la participación de las comunidades locales en el culto cristiano.

Parroquia de Belén

Los pueblos de la doctrina de Belén (Inostroza 2019) pertenecían a la doctrina de Codpa, cacicazgo de Codpa (Hidalgo y Durston 1998), hasta que en 1777 fueron divididos para su mejor administración eclesiástica. La doctrina pertenecía al obispado de Arequipa y estaba compuesta de ocho pueblos, habitados por una población mayoritariamente indígena: Belén, Socoroma, Putre, Pachama, Parinacota, Guallatire, Choquelimpe, Sora y Churiña. Junto a su creación, arriba a los pueblos de los Altos de Arica, su primer cura vicario, Mariano Pacheco de Peñalosa, quien “inicia en los Altos de Arica un proceso renovado

de evangelización”) que parece haber tenido efectos importantes en la religiosidad local (Inostroza 2018).

El documento que presentaremos en esta oportunidad fue reproducido por ambos investigadores en diferentes momentos en el Archivo de Límites del Perú, lo que nos ha llevado a establecer un diálogo sobre el valor patrimonial que portan (Sanfuentes y Ossa 2013), tanto para la historia material de América Latina, como para el patrimonio material e inmaterial de las actuales comunidades que habitan los pueblos de los Altos de Arica.

Estos inventarios eran confeccionados por el cura y su teniente por solicitud del Obispo cuando realiza alguna visita eclesiástica y tenían por objetivo dar cuenta del estado de los templos y su ornamentación, pero además incluyen valiosa información sobre de autoridades del cabildo (alcaldes) y de la Iglesia (mayordomos), que participaban activamente del culto cristiano (Inostroza e Hidalgo 2021).

El principal documento fue confeccionado en 1778, momento en que se hizo cargo de la parroquia el cura vicario. Posteriormente se agregan documentos que van dando cuenta del aumento de los bienes de cada iglesia o capilla hasta 1837.

Notas y bibliografía

1. Inostroza, X. Parroquia de Belén. Población, familia y comunidad de una doctrina aimara. Altos de Arica, 1763-1820. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2019, 386 pp.
2. Hidalgo, Jorge y Durston, Alan. "Reconstitución étnica colonial en la sierra de Arica: el cacicazgo de Codpa, 1650-1792." En *Historia andina en Chile*, pp. 507-534. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
3. Inostroza, X. "Evangelización y ritualidad católica en poblados indígenas a fines del período colonial: Parroquia de Belén, Virreinato del Perú (1763-1820)". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 127: 35-65.
4. Sanfuentes Olaya y Ossa, Bárbara. 2013. "Puesta en valor y contextualización de un Inventario de la Doctrina de Belén." *Allpanchis* n° 81/82: 279-320.
5. Inostroza, X. y J. Hidalgo. Alcaldes y mayordomos: liderazgo indígena en el contexto andino y colonial (Doctrina de Belén, 1782-1813). *Chungará* n° 53, vol. 1: 81-101.

Aproximaciones transdisciplinarias para el estudio del patrimonio mueble

Agencia y biografía de los restos materiales jesuíticos-guaraníes en museos de Argentina (siglos XIX y XX)

Alejo Petrosini
FFyL-UBA

70

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI - XXI)
Santa Cruz de la Sierra - Bolivia

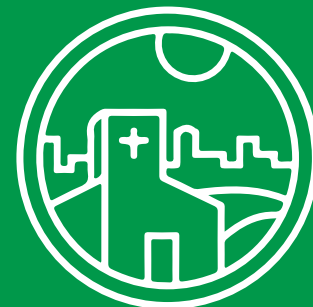
Resumen

Tras la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 por el rey Carlos III de España, las reducciones de guaraníes fueron sometidas al deterioro, debido al abandono en una región subtropical, con una vegetación exuberante, marcada por enfrentamientos bélicos entre fuerzas políticas en el siglo XIX. Los restos materiales se dispersaron hacia Paraguay, Brasil y Argentina. Con un enfoque transdisciplinar, esta presentación ofrece una metodología para estudiar el patrimonio, con el relevamiento y la georreferenciación de base de datos. Indaga el patrimonio mueble misionero, en la cual es factible el traslado de fragmentos materiales en diversos ambientes. Mediante la biografía y la agencia, la ponencia se propone dilucidar el movimiento de imaginaria religiosa, artefactos simbólicos y utilitarios, y fragmentos arquitectónicos en los siglos XIX y XX, con las Ruinas de Santa Ana: desde la recolección hasta el alojamiento en los museos, con énfasis en su espesor material. Este trabajo mostrará los agentes humanos e instituciones en la trayectoria de restos hacia museos del Área Metropolitana de Buenos Aires (Museo de La Plata, Museo Histórico

Nacional) y la Provincia de Misiones (Casa-Museo Miguel Nadasdy, Museo Histórico y Arqueológico Andrés Guacurari).



Inmaculada Concepción en el Museo de La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina



mesa:

ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE CULTURAL

Graciela María Viñuales

Gobernanza, gestión y uso del Patrimonio de Interés Religioso. Lineamientos para su atención en el ámbito del Mercosur

Marcio A. de Lima Junior

Arquitectura religiosa moderna en Latinoamérica: resignificación, plasticidad y poesía

Mónica Jimena Ramé, Jorge Alexander Toscano, Federico Ramón Rodríguez y María Rebeca Medina

Entre lo público y lo privado. Prácticas religiosas rurales en Córdoba, Argentina

Amparo Miranda Castro

Parroquias de Indios. Arquitectura y arte para los mitayos en Potosí

Sandra Negro

La arquitectura religiosa barroca de finales del siglo XVIII en el Perú y la incorporación de la estética neoclasicista en las primeras décadas decimonónicas

Giovanni Polífroni Lobo, Liz Romero San Juan y Delma Rocha Álvarez

Iglesia de San Nicolás de Tolentino y el Arte religioso Siglo XVII - XXI en Hispanoamérica: Las formas de lo religioso y político en Barranquilla-Colombia

Elizabeth Kuon Arce

Marcapata-Cuzco: El Templo de San Francisco de Asís y el *Inka Ingleshia Wasichacuy*

José Antonio Terán Bonilla

El Real hospital de San Pedro en la ciudad de Puebla y su importancia como patrimonio cultural

Virgilio Suárez Salas

Chiquitos. La ciudad de Dios en la tierra: Sacralización del Territorio

Roberto Ramos Castillo

La portada lateral del templo colonial "Santiago Apóstol" de Pomata. Encuentros y desencuentros, la imagen hispánica y andina en piedra, alegorías del poder

Victor Hugo Limpías Ortiz

Aportes espaciales y tecnológicos de la Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia

Luz de Lourdes Velásquez Thierry

La importancia del azulejo poblano en la arquitectura religiosa de Puebla, México

Juan Carlos Simoni

Arquitectura y urbanismo de las Misiones Franciscanas en el Chaco boliviano

Jimmy César Toledo Castro

Las cruces verdes: antiguos lugares de fiesta, potenciales lugares de identidad de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. De antiguos símbolos de identidad de los barrios, en torno a la fe religiosa, a testigos olvidados de la historia de la ciudad

RESUMEN:

Igor Antonissen

Las campanas de Lima. Un acercamiento a su historia y valor como patrimonio cultural iberoamericano



Gobernanza, gestión y uso del Patrimonio de Interés Religioso.

Lineamientos para su atención en el ámbito del Mercosur

Graciela María Viñuales

Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana - CEDODAL

Resumen

Por pedido del Paraguay se trabajó en una consulta temática MERCOSUR-UNESCO para concretar un documento sobre "Gobernanza, gestión y uso del Patrimonio de Interés Religioso". El trabajo en principio abarcaba a los cuatro países activos del MERCOSUR -Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay- a los que deberían unirse los asociados -Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana, Perú y Surinam-, es decir: prácticamente toda Sudamérica.

Ello consistió en definir los sitios que participarían, los contenidos temáticos del programa y la coordinación de un Seminario con oradores de los diferentes países del área quienes tratarían temas transversales.

El informe final contempló los temas históricos, el patrimonio religioso, la religiosidad, el turismo, la capacitación de los responsables, la legislación y la tutela. Finalmente definió un estado de la cuestión en el MERCOSUR y planteó sugerencias para su gobernanza y gestión, a lo que agregó una bibliografía centrada en las investigaciones propias de Sudamérica.

La labor se cerró el 11 de junio con la entrega de un documento que unió todos esos aportes para la orientación de los países.

Desarrollo del Trabajo

Por pedido del Paraguay a la UNESCO trabajamos en una consulta temática MERCOSUR-UNESCO para concretar un documento sobre "Gobernanza, gestión y uso del Patrimonio de Interés Religioso". El trabajo en principio abarcaba a los cuatro países activos del MERCOSUR -Argentina,

Brasil, Paraguay y Uruguay- a los que deberían unirse los asociados -Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana, Perú y Surinam-, es decir: prácticamente toda Sudamérica. Esto se enfocaba en los sitios declarados por la UNESCO en el área y los anotados en su lista tentativa, agregándose los que el Mercosur tenía entre sus propios catalogados.

El pedido de Paraguay había sido hecho a principios de 2020 durante su Presidencia Pro Tempore del MERCOSUR y fue contratado a través de un concurso internacional. Por ello al trabajo lo hacíamos bajo la supervisión de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Secretaría Nacional de Cultura de ese país y en coordinación con UNESCO Montevideo y con la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación de Uruguay en el marco del MERCOSUR Cultural. Con ello se contribuiría a la Iniciativa Global del Patrimonio de Interés Religioso desarrollada a solicitud del Comité del Patrimonio Mundial (UNESCO, 2011).

La labor consistía en preparar un documento sobre el estado del arte, definiendo prioridades para la gestión sostenible de los bienes, la salvaguarda de los usos sociales, rituales y actos festivos vinculados a ellos, así como identificando las necesidades para el desarrollo de capacidades para la protección y gestión sostenible del patrimonio de interés religioso.

Para el desarrollo de la consulta quedó establecido que el trabajo no era ni un inventario ni un catálogo de casos, sino que, teniendo a ellos en cuenta, se debía generar un documento tendiente a la gestión que sirviera de guía a los países para que cada uno pudiera trazar sus respectivos planes de manejo.

Para ello se definió que se pasaría revista a las principales denominaciones religiosas -cristianas, islámicas y judías- aunque sin desconocer las variedades dentro de ellas ni las de otros grupos menores con sus creencias y ritos. Lógicamente, se consideraron también las religiones prehispánicas, africanas y de diversas procedencias -como las hinduistas-, así como sus historias y mestizajes, reconociendo su vitalidad y sus continuas adaptaciones. Ligados a estas creencias aparecieron los temas referidos a la naturaleza, los mitos y tradiciones que marcan la vida de los pueblos con sus momentos importantes de fiestas y celebraciones, como los ritos fúnebres, las ofrendas y las tareas comunitarias.

Si bien el cometido principal era analizar los ámbitos declarados por la UNESCO y el MERCOSUR - a los que se agregaría los integrados a las listas tentativas de cada país- a lo largo del trabajo fueron considerándose otros aspectos y ejemplos que ayudaban a comprender el tema en el subcontinente sudamericano, límite geográfico que se tomó como base de la investigación.

Una de las tareas fundamentales que se encararon fue la confección de fichas tipo con las cuales se podía recabar información concreta de lo atinente en los países. Una de ellas mostraría el estado de la cuestión en el país y otras dos se dirigían a los aspectos materiales e inmateriales de los sitios que figuraban en las listas, teniendo en cuenta que de estas dos últimas podía hacerse la cantidad que cada país estimara conveniente. Aunque esta tarea no se concretó con la agilidad que se había esperado, finalmente se recibieron las correspondientes a Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay y Uruguay.

Un tema crucial fue el de las Jornadas Académicas que, pensadas como presenciales a fines de 2020 en Asunción, debieron pasar a ser virtuales. Por ello, definimos la lista de oradores y los temas que se les solicitaríamos haciendo las invitaciones pertinentes en los primeros días de diciembre de 2020. Dado el tema de la pandemia, debimos realizar una serie de ajustes, reemplazando a algunos oradores por temas de enfermedad. Asimismo, teniendo en cuenta la calidad que el seminario debía tener, decidimos dividir la reunión en dos Jornadas que tuvieron lugar el martes 4 de mayo y el martes siguiente, día 11. Ambas pueden consultarse en totalidad en: <https://es.unesco.org/news/diversidad-cultural-y-patrimonio-religioso>

Los siete invitados habían ofrecido previamente textos e imágenes de sus ponencias, lo que facilitó el manejo de las jornadas y la agilidad de las mesas redondas posteriores. A ello se agregaron otras 14 contribuciones de especialistas que seleccionamos en todo el MERCOSUR, con lo que se cubrió una extensa lista de temas. En ellos se mostró una gran variedad de

enfoques de distintas tradiciones religiosas y aún de las ideas sobre el difuso límite entre lo religioso y lo meramente conmemorativo. Esos 21 trabajos integraron el documento final. Y como corolario de esas dos jornadas académicas del Seminario, se redactaron unas reflexiones que orientaron los siguientes pasos de la consulta.

La quincena siguiente tuvo lugar una nueva reunión, esta vez con los representantes oficiales de los países que ampliaron los conceptos vertidos en las fichas y dialogaron entre sí conviniendo algunos puntos de interés comunes en el tema del Patrimonio de Interés Religioso en el MERCOSUR.

Resultados

El informe final contempló los temas históricos, el patrimonio religioso, la religiosidad, el turismo, la capacitación de los responsables, la legislación y la tutela. Finalmente definió un estado de la cuestión en el MERCOSUR y planteó sugerencias para su gobernanza y gestión, a lo que agregó una bibliografía centrada en las investigaciones generadas y atinentes a los propios problemas de Sudamérica.

Interesa destacar los aspectos que se consideraron en el estado de la cuestión.

Primero se brindó un panorama general sobre el tema, pasándose luego al delicado asunto de la capacitación y la técnica, así como agregándose la necesidad de inventarios y los problemas de tráfico ilícito. No se dejó de lado el aspecto devocional y los equilibrios del turismo, pero presentando finalmente unas perspectivas positivas.

En el tema de las sugerencias para la gobernanza y la gestión se plantearon unas condiciones básicas, se indicaron ideas para armar planes de manejo y para atender a un turismo responsable.

La importancia de este trabajo está en haber sido el primero surgido de América inserto en el trabajo global de UNESCO. Esperamos que su método de investigación pueda ayudar a otras áreas del continente para enfocar sus propias realidades.

La labor se cerró el 11 de junio con la entrega de un documento que unió todos esos aportes para la orientación de los países.

A ello se agregaron otros aportes separados a cargo de dos expertos: uno enfocado en el patrimonio material y el otro referente a lo inmaterial, que acompañaron autónomamente parte de la consulta.

Arquitectura religiosa moderna en Latinoamérica: resignificación, plasticidad y poesía

Marcio A. de Lima Junior
Universidade de São Paulo

76

Resumen

La arquitectura religiosa moderna latinoamericana nos sorprende con sus múltiples exploraciones formales, tecnológicas y materiales, que más que la funcionalidad, buscaban una dimensión metafórica y poética, representando el lugar y el ser latinoamericano. Con esta arquitectura, se puede ver un uso audaz de formas abstractas y el abandono de los estereotipos formales relacionados con el programa religioso.

Asimismo, nos preguntamos si esta resignificación y poesía característica de la arquitectura moderna está ligada a un aspecto típicamente latinoamericano explorado por las teorías del ethos barroco, así como por las lecturas teóricas y conceptuales del arquitecto argentino Claudio Caveri. En conjunto, estas lecturas teóricas buscan señalar elementos de la identidad, la creatividad y los procesos latinoamericanos. Esta ponencia busca dar a conocer el lugar y el ser latinoamericano a través de la arquitectura religiosa moderna producida en América Latina durante el siglo XX.

Introducción

Las transformaciones provenientes del siglo XX llevaron a una serie de cambios tecnológicos, teóricos y formales para la arquitectura, estos nuevos principios encontraron en América Latina una estructura compleja de diferentes costumbres, paisajes e inquietudes. La arquitectura del Movimiento Moderno, al encontrar un continente heterogéneo, absorbería las riquezas, las necesidades existenciales, culturales, geográficas e históricas propias del pueblo latinoamericano. Entendemos que la

arquitectura moderna en América Latina ha experimentado una recombinação y resignificación de su vocabulario, técnicas y conceptos, produciendo así una arquitectura moderna sensible a su propia realidad cultural y tecnológica. Aunque la industrialización era incipiente, la creatividad de los arquitectos produjo obras de extrema sofisticación, generalmente marcadas por la audacia estructural y plástica. Nos sorprenden las múltiples exploraciones formales, tecnológicas y materiales que se desarrollaron en América Latina como resultado del

programa religioso, que, más que una función, cobró una dimensión metafórica y poética, representando el lugar y el ser latinoamericanos. Esta modernidad “propia” estaría en sintonía con el abanico de vida y cultura que constituiría el sustrato de América Latina.

Las relaciones humanas con la arquitectura son muy diversas, son relaciones físicas, afectivas y emocionales. Experiencias complejas que distancian la producción arquitectónica de un enfoque puramente utilitario o funcional.

Por su carácter también poético, la arquitectura permite una comprensión metafísica de su materialidad, teniendo por tanto una dimensión visual, formal, pero también una mirada más allá de la forma, que está dentro del ámbito de la reflexión existencial. El carácter expresivo de la arquitectura también conlleva una resonancia interna de una idea, una percepción y una forma de vida. La forma en que se piensa el edificio, la forma en que la luz penetra en el espacio, la elección de materiales y los significados simbólicos son demostraciones de la necesidad que tienen los hombres de crear símbolos para sus actividades, para su destino y para sus creencias religiosas.

Esta arquitectura muestra un uso audaz de formas abstractas y el abandono de estereotipos formales vinculados al programa. La arquitectura religiosa latinoamericana serviría de laboratorio para ampliar el repertorio formal, teórico y metafórico del lenguaje moderno. América sería como un:

“lugar persistente onde poderiam ser aplicadas as utopias surgidas na Europa e como laboratório no qual, sem descanso, se hibridizam a modernidade ecumênica que continua a ser importada e a própria cultura pré-colombiana que sempre ressurge. Processo que resulta em conflitos, porém também capaz de potencializar uma modernidade latino-americana própria e peculiar. Poderíamos apontar muitas questões relacionadas ao sustrato cultural

e a divulgação histórica das diversas culturas na América. O legado linguístico e a implantação de algumas simbologias religiosas fazem parte desse substrato.” (MONTANER, 2014, p. 20)

Lo maravilloso en el lirismo y plasticidad de las obras de Oscar Niemeyer, Luis Barragán y Felix Candela

La obra del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, es sobre todo escultórica y expresiva, y no por casualidad, su obra fue mal recibida por críticos y arquitectos a favor de un cierto funcionalismo racionalista europeo. La capilla de São Francisco de Assis en Pampulha, construida en 1943, marca un hito en lo que respecta a la arquitectura religiosa. El proyecto abandona las concepciones y formas vistas como anticuadas y avanza en una dirección de renovación, tanto en la plasticidad arquitectónica como en la ambientación del espacio sagrado. La capilla es una expresión continua, donde los planos de cierre y cobertura se componen de un solo elemento. Del mismo modo, sus otras obras, como la Catedral de Brasilia, revelan su gusto por el uso fantástico de las formas y posibilidades generadas por los nuevos materiales. Oscar Niemeyer sería uno de los primeros arquitectos que, “desde una actitud renovadora y progresista, cuestionaría totalmente los principios del estricto funcionalismo en la arquitectura”. (MONTANER, 2001, p. 27).

En México, una figura esencial para la comprensión de la arquitectura moderna es el arquitecto Luis Barragán, “que se sintió más atraído por los aspectos poéticos y espirituales del Modernismo que por sus aspectos técnicos y funcionalistas”. (CURTIS, 2008, p. 390). Su proyecto para la Capilla del Convento Capuchinho Tlapan, diseñado y construido entre 1952 y 1955, es una combinación de lenguaje abstracto moderno y emoción arquitectónica. Utiliza telas de bloques huecos para crear velos que separan los diferentes espacios, haciendo que la luz adquiera un aura casi mística que quizás recuerda los escritos de Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz. Manteniendo

una postura firme frente al funcionalismo ortodoxo, aportó a sus obras una reflexión sobre la necesidad de una “arquitectura emocional e imaginativa”. Traduciría a través del vocabulario formal moderno toda la carga poética que estas formas pudieran incitar, promoviendo verdaderas obras que dignifican la vida. En palabras del propio arquitecto en su discurso de aceptación del Premio Pritzker en 1980:

“Hemos trabajado y seguiremos trabajando animados por la fe en la verdad estética de esa ideología, y con la Esperanza de que nuestra labor, dentro de sus muy modestos límites, coopere en la gran tarea de dignificar la vida humana por los senderos de la belleza y contribuya a levantar un dique contra el oleaje de deshumanización y vulgaridad.” (BARRAGÁN y ESTEBAN MALUENDA, 2016, p.115)

El elemento principal en la arquitectura de Barragán fue la relación entre planos simples y rectangulares, saturados de colores vibrantes, que podían constituir diferentes elementos en la composición, convirtiéndose ahora en una pared, un piso, un techo o una división colocada entre las partes internas y externas. Barragán utiliza el lenguaje de la pintura abstracta moderna y la hace tangible y tridimensional, transformando “lo real en ilusionismo, el ilusionismo en real”. En la obra de Barragán, la abstracción se utiliza como medio para concentrar significados, que muchas veces no son evidentes, dejando posibles alusiones al usuario del espacio. En su proyecto, la pared plana, que es un elemento importante del modernismo temprano, recibe un nuevo conjunto de coordenadas metafísicas, así como el uso del agua es un elemento importante para incitar la memoria y liberar la imaginación.

También en México, podemos mencionar la obra del arquitecto Félix Candela, quien en 1955 diseñó el Templo de la Virgen Milagrosa para los suburbios de la Ciudad de México. El proyecto habría sido considerado apropiado por los religiosos, ya que revelaba los anhelos espirituales de la comunidad. De planta longitudinal, la iglesia se divide tradicionalmente en tres naves, con altares

laterales y una pequeña capilla junto al acceso principal. Lo más destacado de este templo es su cubierta de hormigón armado, formando una estructura combinada de segmentos paraboloides hiperbólicos asimétricos de tan solo 4 centímetros de espesor. La cobertura es una lectura de las bóvedas de las grandes catedrales medievales, no constituyendo una copia, sino una resignificación bien elaborada de esta tecnología medieval con toda su carga poética. La propia cáscara de hormigón es autoportante, por lo que los cierres laterales se realizan para demostrar que no soportan las cargas provenientes del techo. Los cierres se realizan con planos de ladrillos a la vista en la base y se rematan con vidrieras que desmaterializan la luz natural en un espectro de luz coloreada, en los que hay pinturas figurativas con narrativas religiosas. Las columnas que dividen las naves están orientadas hacia arriba y hacia afuera, formando los planos triangulares que se ven desde el exterior.

Otro proyecto importante en este período fue la Capilla de Nuestra Señora de La Soledad, 1955, una colaboración entre Félix Candela y el arquitecto Enrique de La Mora, nuevamente un episodio de aportación de la imaginación y cálculos estructurales. La obra en palabras de Candela demuestra “el límite intolerable presente en el vocabulario de los espacios y masas cúbicas, trayendo nuevos campos para los arquitectos”.

En este aspecto, es importante resaltar que la arquitectura religiosa moderna latinoamericana y el replanteamiento de las formas litúrgicas que orientaron la propia materialidad constructiva, es el resultado de la intrincada y compleja construcción de la identidad latina y el rol de la religiosidad en la institución de la vida social. Aquí en América Latina han surgido diferentes formas de asumir el cristianismo, muchas de estas formas atesoradas en un contexto de compromiso social que ha tenido como objeto la dignificación del ser humano. La producción de arquitectura religiosa construida aquí representa el proceso de asimilación del lenguaje moderno, las directrices del Concilio Vaticano II, en lo que respecta a la arquitectura y las artes,

pero también un diálogo con todo tipo de problemas, económicos, sociales y urbanos. En palabras de Montaner:

“No vazio de alternativas deixado pela crise do marxismo ortodoxo foram brotando teorias e utopias próprias do estar, existir e construir na América Latina, aquelas que, a partir da experiência e da técnica, geraram conceitos e práticas libertários próprios da América Latina.” (MONTANER, 2014, p. 84)

Estos ejemplos citados demuestran el interés de los arquitectos latinoamericanos no solo en la posibilidad de explorar nuevos lenguajes arquitectónicos para abordar la tipología del templo, sino también en abordar la cuestión humana inherente a las reflexiones propuestas por el tema y la realidad latinoamericana.

Debates sobre arquitectura e identidad latino-americana.

Dicha arquitectura presentada anteriormente, entendemos que no es una copia, o simplemente una reformulación de cierta arquitectura moderna europea o norteamericana. Entendemos que es necesario notar la existencia de un sustrato propio, y que de este sustrato nacen nuevas posibilidades independientes de los movimientos internacionales. Nos damos cuenta de que la historia de la arquitectura moderna construida a lo largo del siglo XX, a menudo se ha utilizado para afirmar una cierta arquitectura moderna racionalista y europea, cometiendo así sus injusticias en relación con la producción latinoamericana.

En este mismo contexto de producción de las obras, entre las décadas de 1950 y 1960, surgieron pensadores latinoamericanos que buscaron reflexionar sobre la historia, la tradición y la arquitectura desde el punto de vista de la condición colonial. Estas reflexiones buscan dentro de la producción cultural de estos países, obras que no sean una copia, ni un simple reflejo de la cultura eurocéntrica, sino que carguen con una identidad propia surgida del entrelazamiento de las culturas que constituyen este pueblo mestizo latinoamericano. Algunos de estos intentos

se encuentran en el campo de la reflexión y teorización sobre el barroco y lo real maravilloso, donde el tema de la identidad latinoamericana cobró gran expresión. El escritor y ensayista cubano Lezama Lima, por ejemplo, analiza la identidad cultural latinoamericana y la estrategia barroca que visibilizó las contradicciones de la colonización y el espíritu del capitalismo en nuestro territorio. Lezama Lima destaca como figura simbólica de la estrategia barroca al indio quechua Kondori, quien insiste en colocar símbolos incas y míticos del sol y la luna y las elaboradas abstracciones propias de su cultura en las fachadas de las iglesias de la Compañía de Jesús. El barroco se presenta como un momento para procesar una interacción cultural. Principalmente en la posibilidad que ofrecen las perspectivas fenomenológicas relacionadas con la percepción sensible.

Para el novelista Alejo Carpentier, el barroco sería el único estilo capaz de dar cuenta de la corporeidad latinoamericana. A partir de las formulaciones sobre el barroco de Eugenio D’Ors, el autor entiende que el barroco no es solo un estilo, sino una especie de impulso creativo que recorre cíclicamente la historia de las manifestaciones plásticas, arquitectónicas y literarias. Para él habría una especie de “espíritu barroco”. También entiende que el barroco es una forma de vida que reconoce e incorpora el aporte de otras culturas, es el resultado del propio mestizaje.

Es en este punto donde quisiera colocar algunas posibilidades de conexión entre la arquitectura religiosa moderna de corte lírico y expresivo del modernismo con las reflexiones de estos pensadores latinoamericanos. Podemos ver que lo más destacado de esta producción arquitectónica mostrada arriba es precisamente una dimensión emocional presente en la arquitectura, que nace de la incorporación de necesidades subjetivas en la arquitectura latinoamericana, fruto de toda su particular historia. Y aquí, podemos traer a este análisis las reflexiones del arquitecto argentino Claudio Caveri, quien, además de una obra arquitectónica muy interesante, se dedicó a la

reflexión histórica y filosófica. Reflexionando principalmente sobre la identidad y lugar de la arquitectura latinoamericana. En 1967 Caveri publica su primer libro "El Hombre a través de la Arquitectura", en esta incursión histórica, trata de la gestación, emergencia y consagración hegemónica de la Europa moderna. Caveri adopta en esta obra una crítica de la arquitectura racionalista europea que va acompañada de discusiones sobre la condición colonial latinoamericana. Su crítica problematiza el carácter antropológico de esta arquitectura, que se ancla en un dualismo que se manifiesta en la oposición entre cuerpo y alma, razón y emoción, forma y materia. Esta arquitectura supuestamente internacional, absolutiza el ser europeo y su racionalidad. Caveri dice:

"Primero se constata la separación de lo bello y lo útil. A continuación, para abolir esa separación, se los conecta por medio de la función, liberando al objeto de toda connotación religiosa, mágica o simbólica, para terminar siendo el diseño, un objeto de cálculo racional de significación." (CAVERI, 2002, p. 181)

Aquí vemos un elemento importante en la construcción teórica de Caveri que dialoga con la teoría del ethos barroco, que es la importancia de la dimensión simbólica y mágica para la vida y la cultura. Caveri sostiene que este aspecto, aunque descuidado por la modernidad, es un elemento profundamente importante en la búsqueda de la identidad latinoamericana. Para el filósofo Bolívar Echeverría, que escribe el libro "La modernidad de lo barroco", la modernidad se caracteriza por el deseo de totalización civilizadora y un ataque a los códigos originales de la vida, está marcada por el triunfo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Hay el predominio del ámbito cognitivo sobre el práctico y afectivo.

En este aspecto, Echeverría nos ayuda a aclarar la lectura de Caveri, ya que este pensamiento ilustrado encuentra en América Latina y sus pueblos originarios una cosmovisión completamente diferente. Hay diferencias entre este pensamiento

desmitologizado del pensamiento latinoamericano y su proceso de producción cultural. Para la teoría de Caveri es importante la preservación del núcleo ético-mítico de la identidad cultural, noción que ciertamente toma de la obra de Enrique Dussel y Paul Ricoeur. Para Dussel, los mitos, las figuras poéticas y simbólicas y la propia religión forman parte de este núcleo ético-mítico que estaría presente en todas las culturas.

Encuentros líricos, barrocos y maravillosos.

Lo que intentamos presentar en esta comunicación fue el potencial del lirismo y la poesía de la arquitectura religiosa de algunos arquitectos latinoamericanos y como si por su carácter metafórico, permitan una comprensión metafísica de su materialidad, que va más allá de la forma, técnica y funcionalidad aportando una reflexión existencial. El carácter expresivo de la arquitectura conlleva también percepciones de una forma de vida y, en este caso, de una vida latinoamericana, constituida en un sustrato específico donde lo real se mezcla con la ilusión, la ilusión con lo real, culminando en un real maravilloso. Las obras presentadas demuestran un mayor interés por los aspectos poéticos y líricos del Modernismo, la técnica, aunque atrevida y sofisticada, sirvió a los intereses poéticos y metafóricos. Lo que nos revelan el ethos barroco y los aportes teóricos de Claudio Caveri es que en América Latina el dualismo racionalista de oposición entre cuerpo y alma, razón y emoción no se expande. En un lugar u otro hay un uso de la técnica, no racionalizado y funcionalista, pero con un carácter sorprendente y arrollador, se cambia cierto racionalismo por una actitud práctica afectiva.

Cabe mencionar aquí que para Caveri una transformación económica o política no sería suficiente, sería necesario un cambio en la forma de pensar, o en la ontología misma. Su teoría parte de la premisa de una búsqueda para entender quiénes somos como latinoamericanos, cuál es nuestra actual condición de dependencia y cómo

esta cultura latinoamericana, a partir de su fundamento, podría asumir otra modernidad y contribuir a su revisión. Entiendo que el pensamiento de Caveri dialoga con la teoría de la transmodernidad y la interculturalidad desarrollada por Enrique Dussel desde la filosofía de la liberación. La transmodernidad para Dussel sería:

“surgimento da exterioridade, da alteridade do sempre distinto, de culturas universais em desenvolvimento, que assumem os desafios da Modernidade e, até mesmo, da pós modernidade euro-americana, mas que respondem a partir de outro lugar, *other location*, do ponto de sua própria experiência cultural, diferente da euro-americana, portanto capaz de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura moderna única. (DUSSEL, 2015, p. 63)

Estas soluciones alternativas para la modernidad requerirían de intelectuales que se ubiquen en las fronteras entre culturas,

que no nieguen toda la Modernidad con la intención de construir una identidad pura como alternativa, sino que comprendan la diversidad y trabajen en la interculturalidad. La propuesta de Claudio Caveri pretende presentar esta otra identidad alternativa, generada a partir de la afirmación de sus propios valores, que es también volver a los textos o símbolos y mitos que constituyen su propia cultura. (Dussel, 2015, p. 67)

Encontramos que en las discusiones apuntadas sobre la cultura latinoamericana y la teoría barroca, no es en la identidad cultural pura, ni en la matriz identitaria ancestral donde se encontrará el ser latinoamericano, la teoría barroca nos apunta al mestizaje como perspectiva de reconocimiento, incluso si se trata de un tema polisémico. Lo que nos dicen estos autores tratados es que debemos buscar en la heterogeneidad y no en la particularidad etnocéntrica, la identidad de América Latina, aunque esto parezca una paradoja.

Notas y bibliografía

- CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. En: *Ensayo Cubano del Siglo XX: Antología*. Rafael Hernández; Rafael Rojas (Org.). Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2002, 738 p.
- CAVERI, Claudio V. El hombre a través de la arquitectura. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1967, 137 p.
- _____. Ficción y realismo mágico en nuestra arquitectura. Buenos Aires, *Ediciones CP67*, 1987, 71 p.
- _____. Una frontera caliente: la arquitectura americana entre el sistema y el entorno. Buenos Aires. *Syntaxis*. 2002, 287 p.
- DUSSEL Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Sociedade e Estado*, 31(1), 51-73. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6079>
- ECHEVERRIA, Bolívar. La modernidade de lo barroco. México, Ediciones Era. 2000, 232p.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana. La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos. Barcelona, Editorial Reverté, 2016, 376 p.
- LIMA, José Lezama. “A curiosidade do barroco” in: *A expressão americana*. São Paulo, Brasiliense, 1988, 186 p.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica na América Latina*. São Paulo, Romano Guerra, 2014, 214 p.

Entre lo público y lo privado

Prácticas religiosas rurales en Córdoba, Argentina

Mónica Jimena Ramé
Jorge Alexander Toscano
Federico Ramón Rodríguez
María Rebeca Medina
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño -UNC

82

Resumen

Según Rodolfo Gallardo, “el territorio cordobés concentra [...] un rico patrimonio religioso-arquitectónico que el pueblo ha conservado entre sus mejores tradiciones” (1987, pág. 106). Dentro de ese patrimonio, este ensayo propone verificar los vínculos que, generación tras generación, se establecieron en las capillas rurales, entre los fieles y el patrimonio material e inmaterial de estos espacios, periféricos, modestos, aislados.

En hipótesis, estos reducidos espacios para la oración perduran y se recrean como tipo funcional por el contacto cercano que establecen con sus patronos y fieles, congregados por las devociones locales.

La metodología aborda la evolución histórica comparada de este tipo funcional de capillas de titularidad privada en la provincia de Córdoba, Argentina, entre el siglo XVIII y la posmodernidad. A los fines de verificar la hipótesis de trabajo, se seleccionaron las capillas de: San José (S. XVIII), Nuestra Señora de la Esperanza (S. XIX), Villa Leonor de los Quebrachitos (S. XX) y San Bernardo (S. XXI).

La comparación tiene como objetivo reconocer el valor de las prácticas particulares de esta tipología, donde el componente social les otorga su razón de ser.

Origen privado de una práctica pública

El origen de las capillas rurales en el territorio cordobés se remonta, como toda tipología católica en América, al periodo colonial. Sin embargo, esta tipología funcional como pocas dentro de las religiosas, es capaz de alojar, en un edificio particular ubicado en la periferia, desde una práctica privada e individual hasta una colectiva pública y multitudinaria.

Por eso, compartimos con Rodolfo Gallardo el interés por "(...) estudiar los múltiples aspectos de las mismas desde lo concreto material a lo simbólico" y constatar cómo muchas veces han logrado "mantener los viejos cultos y las más genuinas tradiciones, cumpliéndose un ciclo nuevo que habla de una madurez cultural a la que tanto aspiramos los argentinos" (1987, pág. 107).

En este ensayo se seleccionaron las capillas de San José, Nuestra Señora de la Esperanza, Villa Leonor de los Quebrachitos y San

Bernardo, con el objeto de comprender cómo fue variando la generación y apropiación del tipo en el tiempo, a través de un estudio comparativo.

En el desarrollo, se reconocen cada una de ellas, a través de un recorrido cronológico que inicia por la tradición colonial y culmina en un caso posmoderno, analizando la mutación del componente social en la tipología capilla.

De la colonia a la postmodernidad

Capilla de San José

La arquitectura de Córdoba durante la dominación española cumple con el derrotero que va de una arquitectura canónica -manierismo- a otra -neoclasicismo- (Ortiz, 1980). A la mitad de este transcurrir, y alejada de esta sucesión arquitectónica, el presbítero Andrés Gutiérrez y Toranzos transforma un oratorio familiar en Capilla bajo la advocación inicial a Santa Leoncida, más tarde al Señor San José.



Figura 1. Plano, Fuente: elaboración propia- Fotos de la Capilla San José, Fuente: archivo personal Arq. Ramé- web Capillas y templos Córdoba

Enclavada en el Valle de Punilla, la capilla forma parte del conjunto arquitectónico nacido como Merced Real y encomienda de indígenas -1595- comprendido, además, por la residencia familiar y el cementerio.

La fachada de la capilla, por lo macizo de sus muros ausentes de aberturas, transmite solidez. Sobre esta hacia el oeste se levanta una espadaña. En este mismo lateral, a la altura del altar, se ubica la sacristía.

Un espacio cobijo, resuelto por la prolongación de la cubierta, protege la entrada. Esta transición entre el templo y el atrio “es el remate de una larga tradición hispánicas de portales avanzados con fachadas rehundidas que une a San Esteban de Salamanca (...)” (Iglesias, 1980, pág. 4), con la capilla de San José en Punilla, única capilla cordobesa colonial con este tipo arquitectónico.

Al ingresar se presenta un prodigioso contraste entre la intensa luz exterior y la oscuridad que reina al interior. Dentro, el espacio esta direccionado hacia el altar y el retablo es el foco de la mirada del fiel.

La planta rectangular de la nave única - de no más de 5 m de luz-, limitada por gruesos muros de fábrica mixta encalados, está cubierta por una estructura de cabriadas de par y nudillo, bovedilla y teja muslera. La tirantearía de algarrobo pintada por indígenas, con círculos y lazos, recuerda su alfarería.

La influencia e intervención aborígen está presente en su constitución. El canónigo Moyano pudo reconocer dos momentos constructivos: el primero con técnicas vernáculas -1680- y el ensanche con técnicas europeas -1721/1745- (Lascano Gonzalez, [1941] 1986). Es, entonces, un cabal ejemplo del proceso de mestizaje posible solo en la periferia del sistema virreinal.

No obstante, la relevancia de la obra no se halla únicamente en su valor arquitectónico-artístico sino también en ser testimonio tangible de prácticas intangibles.

Uno de los rasgos singulares de la capilla son las tres escalas de espacios sagrados destinados a diferentes prácticas litúrgicas. El primero es el interior del templo, privado e íntimo; el segundo es el atrio, conformado por una pirca, como espacio para las ceremonias religiosas públicas; y el tercero, que abarca todo el casco de la estancia, es el destinado a la comunidad para sus celebraciones cívico-religiosas.

Así, esta propiedad particular, en lo que pareciera el desolado paraje serrano del Mallín, revive con las agrupaciones gauchas cada 19 de marzo para celebrar su patrono, y cada 29 de octubre para conmemorar el bautismo del primer gobernador constitucional de Córdoba que tuvo lugar en esta capilla. En palabras de una de las actuales propietarias “las fiestas son importante en esta zona, se hacen desde tiempos inmemorables” (Grigioni, 2010).

Heredada de generación en generación, pasando por manos de Franciscanos y Jesuitas, son las practicas culturales y su protagonismo histórico las razones que perpetúan la Capilla en el tiempo.

Nuestra Señora de la Esperanza

La capilla, que se encuentra rodeada de sembradíos y protegida por árboles al noreste de la capital cordobesa, formó parte de un casco de estancia privado, integrado por la casona, la capilla y el cementerio, de lo que solo se mantienen los dos últimos componentes.

Esta capilla comenzó a erigirse alrededor del año 1880, y los restos de quien patrocinó su construcción -Gabriel Arguello-, descansan en la misma capilla junto a su esposa.

La advocación mariana de la Esperanza está asociada al Advenimiento y como devoción llegó a América traída tanto por los conquistadores en el período colonial como por los primeros colonos italianos del siglo XIX.

Su concepción tipológica sigue la tradición de la época colonial, anacrónica respecto al



Figura 2. Plano, Fuente: elaboración propia - fotos, Fuente: archivo personal arq. Toscano y Facebook Capilla de la Esperanza.

Siglo XIX en el cual se proyecta. De igual manera el uso de las tecnologías locales, como tiranterías de algarrobo, las tejas musleras, el gran espesor de sus muros y sus detalles barrocos.

La planta rectangular de nave única -de 5.20 m de luz-, esta antecedida por un atrio definido por un murete bajo. Como variante posee un camarín para la virgen en el sector derecho del conjunto, y en el otro extremo se ubica la sacristía.

Espacialmente, se resuelve de manera direccional, hacia un austero altar cuya única y central hornacina, aloja la advocación a la Virgen de la Esperanza, flanqueada por columnas estriadas de orden dórico, que rematan en un entablamento muy sutil con una filigrana como detalle central en su interior.

La fachada cierra con un frontis remarcado con molduras, donde asoma la ventana coral de forma oval, flanqueado por espadañas en sus extremos, finalizando cada elemento con

una ornamentada cruz de hierro. La puerta, de terminación recta y con guardapolvos a sus costados, está enmarcada por dos pilastras de orden toscano a cada lado, que soportan la base del frontis triangular como remate visual central. Así, en su composición están presente las pautas de los tratadistas neoclásicos del siglo XIX.

La importancia de esta obra no solo recae en su valor arquitectónico-artístico, sino también en su énfasis por mantener vivas las tradiciones intangibles a través del tiempo.

Aproximadamente a principios del siglo XX, la capilla y cripta de los Arguello fue donada al arzobispado de Córdoba, y desde ese momento los habitantes de los alrededores se apropian del conjunto para la fiesta patronal, a finales del mes de mayo. Por tal motivo, de manera esporádica nacían alrededor de la capilla algunos ranchos que servían de alojamiento durante esta fecha, acercándose en esta situación a la funcionalidad de los santuarios de peregrinación.

Con el paso del tiempo y la migración campo-ciudad este complejo quedó casi abandonado. Su capilla logró recuperarse íntegramente, no así las rancherías aledañas.

Se podría deducir que por sus características este edificio forma parte del conjunto de capillas chacareras; capillas testimonio de la religiosidad de los colonos italianos que se mantienen como lugar de oración y socialización (Biagioni & Crolla, 2018). Porque aún hoy esta obra trasciende los fines religiosos y se torna un punto de reencuentro entre vecinos, como hace 120 años.

Esta obra es la muestra de tradiciones que sobreviven a pesar del paso del tiempo para soportar el dolor del desarraigo manteniendo lazos intangibles pero valiosos con la identidad de origen. Por eso como diría Gallardo (2003), volver a las fuentes no es retroceder sino afianzar con énfasis la seguridad del futuro.

Capilla Villa Leonor de los Quebrachitos

En la soledad de las sierras cordobesas se erige, en Unquillo, la capilla Leonor de los Quebrachitos (Capilla Buffo), testimonio tangible de una de las historias de amor más populares y tristes del imaginario cordobés de la primera mitad del siglo XX.

En 1941, luego de morir su esposa, la periodista Leonor Allende, y su hija, la poetisa Eleonora Buffo Allende, Guido Buffo decide construir una capilla y una cripta en honor a su familia, víctima de la tuberculosis. En este caso, no hay una advocación católica tradicional para el edificio.

Guido Buffo era artista, científico, ilustrador, inventor y profesor (Fundación Guido Buffo, s.f.). En este ejemplo, según María Teresa Sassi (2006), se conjugan los sentimientos del autor respecto a la vida, la muerte y la familia, y sus ideas acerca de arte, ciencia y educación, de allí la riqueza y complejidad simbólicas de la obra.



Figura 3. Plano, Fuente: elaboración propia - fotos,
Fuente: página web Fundación Guido Buffo y Municipalidad de Unquillo.

La capilla se inserta dentro del Parque de Montaña de Villa Leonor, cuyo proyecto comprendía originalmente la Casa y la *Turris Leonórica* (Fundación Guido Buffo, s.f.).

El tipo capilla se transforma en un objeto arquitectónico, basado en la sección aurea, que se compone de 3 cuerpos con morfologías bien diferenciadas. La sacristía es un volumen prismático de base rectangular, ubicado al frente; el oratorio -de 6.70 m de diámetro-, se aloja bajo una cúpula apuntada que imita “la forma de los capullos de cardo santo” (Carvajal, 2020); y la espadaña, hacia un lateral de la composición, se genera a partir de un muro perforado, con la cruz calada y remate escalonado. Una escalera exterior completa el juego volumétrico, rodeando la capilla-crypta, y comunicando su ingreso con la base de otra escalera que accede a la espadaña.

Respecto a los niveles, en el subsuelo descansan hoy los restos de toda familia, y el de la cota cero está destinado al uso religioso, pero también a la ciencia, debido a los tres péndulos de Foucault que allí se instalaron.

Buffo aplicó su conocimiento astronómico a este diseño singular. Como si de una construcción tiahuanacota se tratara (Buffo sentía especial interés por esta cultura), orientó la obra según el asoleamiento. Así, en cada cenit del 6 de septiembre (fallecimiento de Eleonora), “el sol penetra por una de las luceras e ilumina justamente el rostro de su hija” (Díaz, 2016).

En cuanto al lenguaje, si se observa la casa diseñada por Buffo en el mismo predio, se reconoce en él una predilección por la línea neocolonial, pero retomando en la tipología funcional la tradición centralizada de los mausoleos paleocristianos. Consecuentemente, podría interpretarse que los blancos cierres del conjunto y la torre espadaña, reformulan las capillas coloniales, mientras que se reconoce en los escalonamientos la influencia Art Déco.

En el interior de la cúpula hay una serie de pinturas con técnicas renacentistas que

ilustran diferentes escenas sobre la creación, y sobre Leonor y Eleonora, todas ejecutadas por el autor. También hay escritos de ambas pintados.

La componente social es sumamente interesante en esta obra puesto que, por la misma voluntad de su creador -quien cede la capilla con la intención de que se convierta en un centro de investigaciones geofísicas-, toda la sacralización, religiosidad y espiritualidad del espacio, se ven truncadas al donarse el complejo al Estado y abrirse al público.

Sin lugar a duda, esta obra, pequeña y sencilla, concebida en un momento histórico donde la complejidad funcional comenzaba a gestarse, es el fruto de una mente que supo mixturar disciplinas y canalizar nostalgia y vacío, para transformar el dolor en una obra sin precedentes.

Capilla San Bernardo

En medio de la quietud de la llanura pampeana cordobesa y dentro de los límites de una propiedad privada, se posa la Capilla San Bernardo, proyectada y ejecutada entre 2010 y 2015 por el Arq. Nicolás Campodónico (Campodónico, 2021). El sitio carece de agua, electricidad y demás servicios, dando así lugar a la introspección a la que la naturaleza convoca y la que favorece el contacto con la fe.

Su santo patrono, San Bernardo, abad de la Orden del Císter y doctor de la Iglesia, es el último de los Padres de la Iglesia.

Apelando al uso de tres muros con diferentes configuraciones formales, el arquitecto resuelve lo mínimo concerniente a la sucesión espacial, el cobijo y la función que la práctica religiosa de esta índole requiere.

Siguiendo la tradición de los primeros cristianos, el fiel recorre un camino que lo lleva primero a ese patio-atrio que recrea un espacio tradicional de reunión rural: un banco y un fogón. La continuidad del sendero lo conduce hacia un ingreso angosto, bajo y oscuro, que señala la búsqueda casi personal de la fe, que encuentra en el espacio interior

centralizado cubierto con una cúpula que supera los 10 m de diámetro (Medina, 2017).

El interior se baña de luz por una gran abertura hacia el oeste, que sólo permite contemplar el cielo, alimentando el misticismo por los simbolismos que se le atribuyen a este. En la cara sur, por el contrario, un vano en forma de arco permite ver sólo la tierra, el espacio del fogón y la vegetación. Se aprecia, entonces, una polaridad cielo/tierra, Dios/hombre, y así el edificio actúa como nexo entre lo mundano y lo celestial.

A través de la oquedad que mira al cielo, se ubican dos maderos, uno horizontal y otro vertical por separado. Cuando ingresa la luz del sol, en cierto momento, las sombras de las piezas de madera se intersecan, formando una cruz sobre la pared iluminada del interior de la capilla. Así, este edificio prescinde de la cruz física y, en cambio, la resuelve mediante la proyección de sombras.

La materialidad, también acatando una actitud de austeridad y despojo, recicla los ladrillos de una demolida casa rural y sus corrales, y los aplica en solados, muros y techos, con diferentes aparejos.

El proyecto logra, acabadamente, reformular el tipo religioso centralizado, mantener la idea ancestral del camino a la salvación, y reflejar la complejidad de ese camino en este mundo contemporáneo. De la misma forma, en la capilla también aparece la idea de complejidad, vinculada a lo morfológico, y al recorrido del camino a la salvación, un tanto ambivalente.

Así, la influencia omnipresente posmoderna demuestra su capacidad para inmiscuirse incluso hasta en la más recóndita localización. Esto puede apreciarse en la proyección de la cruz de sombra, que, si bien es un recurso innovador y que enriquece la fenomenología del templo, también puede interpretarse como un espectáculo y como una estrategia para el cambio de imagen constante, aspectos promovidos por la posmodernidad. De igual forma, se da una paradoja que es muy común en esta era de las TICs: una obra a

la que físicamente acceden solo sus dueños es objeto de dominio público por su gran difusión.

¿Sin la práctica desaparece el tipo?

Hay un fuerte aire de familia entre todas las capillas analizadas que se construyeron desde el periodo colonial hasta el siglo XX. En todas aparecen los mismos elementos del tipo: nave única, sacristías, atrios y espadañas; todos elementos que predicán el carácter religioso del edificio.

A todos estos ejemplos los definen la claridad, unidad y contundencia, productos de una sencillez formal que se traduce en una simplicidad técnica. También, comparten la presencia de un fuerte carácter volumétrico en sus geometrías y sus materialidades que, arraigados en el imaginario de sus lugares, han provocado que pasen a formar parte indisoluble del paisaje cultural. De igual manera, comulgan en su relación con la luz: intensa afuera, mientras que en los interiores reina la penumbra propicia para la oración. Es fácil hallar en ellas una atmósfera íntima, de recogimiento.

Se trata de edificios particulares en zonas periféricas, donde la influencia de la ciudad hegemónica apenas llega tras la aproximación del modelo, que dada la importancia de la institución en el orden de valores tienen un marcado simbolismo. Este se lee, sobre todo, en sus prácticas rurales; testimonios renovados y acumulados a través del tiempo que constituyen una evidencia singular para comprender la resignificación de pensamientos, creencias y valores de cada momento histórico.

En esta cadena genealógica, desde el punto de vista arquitectónico, cada capilla responde con su morfología y lenguaje a los cánones de su época.

Es así como a partir del ejemplo de la primera parte del siglo XX, la tipología capilla se deconstruye, se particulariza, se vuelve más individualista. En consecuencia, en el siglo XX esto se ve plasmado inicialmente en la ausencia de las campanas como elemento



Figura 4. Fotografías -exterior, atrio e interior- y planta de la Capilla San Bernardo, *Página web oficial del Arq. Campodónico*

de comunicación con la comunidad y, en la versión más contemporánea, en la forma, que ya no permite reconocer rápidamente la función. Esto se consolida como un fiel reflejo del cambio de paradigma sufrido en el siglo XX, que incide directamente en el rol de la religión católica dentro de la sociedad.

Cuando se observa con mayor detenimiento surge el contexto local, grupal y de la época en la que fueron concebidas. En estos espacios las ceremonias que en ellos se celebran recrean aquellas del momento en que surgieron; es decir, en algún punto, actúan como máquinas del tiempo que resisten las modificaciones que tanto los ritos católicos como la percepción del propio catolicismo sufrieron. Así, la religión constituye un saber narrativo, cuyos relatos como dice J. F. Lyotard "transmiten el conjunto de reglas pragmáticas que forman el lazo social" (Mardones, 1987) del grupo donde se cuentan y a través del tiempo.

Estos reducidos espacios privados para la práctica religiosa, en respuesta a la hipótesis, han pervivido en la práctica arquitectónica tanto por la necesidad de un espacio privado de oración y conmemoración a los familiares difuntos, como también para transformarse en soportes para las prácticas culturales de sus comunidades. Lejos de feligresías urbanas, las capillas privadas rurales, entre lo público y lo privado, amparan todavía el interés por las devociones familiares y locales.

A modo de cierre, interrogantes abiertos: ¿son realmente las prácticas en cualquiera de sus formas las que perpetúan el edificio? O, por el contrario ¿es la arquitectura la que le da continuidad a estas prácticas?

Notas y bibliografía

1. Biagioni, M. T., & Crolla, A. (2018). Capillas chacareras en la Pampa argentina. *Oltreoceano* (4), 233-247.
2. Campodónico, N. (15 de abril de 2021). capilla San Bernardo. Obtenido de nicolás campodonico: <https://nicolascampodonico.com/290/capilla-san-bernardo>
3. Carvajal, G. (febrero de 2020). Capilla Buffo - Unquillo - Córdoba. Tributo a la genialidad. *Vivir Urbano* (55).
4. Diaz, G. (4 de septiembre de 2016). Yo, Guido Buffo: La vida de un hombre, la revelación de un genio. Recuperado el 11 de mayo de 2021, de <https://buffoguido.blogspot.com/2016/>
5. Fundación Guido Buffo. (s.f.). Fundación Guido Buffo. Recuperado el 27 de mayo de 2021, de <http://fundacionguidobuffo.org/arte/>
6. Gallardo, R. (1987). Las Capillas antiguas de Córdoba. Documentos para una historia de la arquitectura argentina. *Arquitectura colonial argentina.*, 106-117.
7. Gallardo, R. (2003). La arquitectura en Córdoba y su historia. Córdoba: Nuevo Siglo.
8. Grigioni, M. (19 de marzo de 2010). Capilla San Jose. (M. J. Ramé, Entrevistador)
9. Iglesias, R. E. (1980). Puna Jujeña. *Arquitectura en la Argentina - Noreste*, 4-6.
10. Lascano Gonzalez, A. ([1941] 1986). Monumentos religiosos de Córdoba colonial. Córdoba: ERA.
11. Mardones, J. M. (1987). Posmodernidad y religión. *El País*.
12. Medina, M. R. (2017). Capilla San Bernardo. En J. M. Bergallo, & M. R. Medina, *Arquitectura cordobesa del siglo XXI* (págs. 14-15). Córdoba.
13. Ortiz, F. (1980). La arquitectura de Córdoba en tiempo de la dominación española. *Arquitectura en la Argentina*, 53-72.
14. Sassi, M. T. (2006). LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS. Esbozo de un método de análisis. II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (pág. 7). La Plata: Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Parroquias de Indios.

Arquitectura y arte para los mitayos en Potosí

Amparo Miranda Castro
Arcángeles, Arte y Cultura

POTOSI

Su origen minero

Potosí nació, sin una fundación oficial, el 1º de abril de 1545, cuando la Corona española tomó posesión del Cerro Rico de Potosí. El lugar era conocido como Potoc uno, de donde brota el agua, una ciénaga con mucho terreno inundado. Y comenzó una migración de españoles y gente de muchos lugares, y para vivir comenzaron a levantar las “primeras construcciones tanto para españoles como de indígenas, se tuvo que sujetar a los espacios secos y los que poco a poco fueron acondicionando mediante drenajes y secado con movimientos de tierra”.¹

Hasta 1572, “formaron una gran población aunque sin orden, concierto ni medida de calles pues cada cual hizo su casa con tanta prisa que careciendo de la forma hubieron de quedar sin calles por donde pasar, y así en espacio de 18 meses se hicieron más de 2.000 casas para más de 14.000 personas que entre indios y españoles había. Muy adelante iba la fundación, que como no se embarazaban ni en nivelar las calles ni ahondar cimientos,

ponían piedra sobre piedra y adobe sobre adobe, con gran prisa, por cuya causa quedó muy mal formada la Villa y las calles tan angostas que solo se les podía dar nombre de callejones, cosa que aún hasta hoy padece este daño Potosí”.²

La ciudad se formó entonces sin planificación y con una división natural por el Río de la Ribera y el acueducto que en partes tenía altura considerable. En principio, las viviendas indígenas tenían forma circular y su construcción era muy rústica, tanto que Fray Diego de Ocaña, sacerdote, las describe como “son las casas de los indios como pocilgas, unas piedras puestas por la mayor parte en redondo con un poco de barro, y por la parte de arriba con paja, y tan bajas que apenas se puede estar de pie”.³ Se conoce la ubicación de las parroquias y las etnias por el plano de la Hispanic Society de Nueva York.

1 Prado Ríos, Luis. Apuntes sobre la evolución urbana de la ciudad de Potosí. 1990.

2 Id. Citando a Arzans.

3 Potosí, catálogo de su patrimonio. Instituto Boliviano de Cultura, Proyecto OEA y BOL/87/004 UNESCO. 1990. 250 páginas.

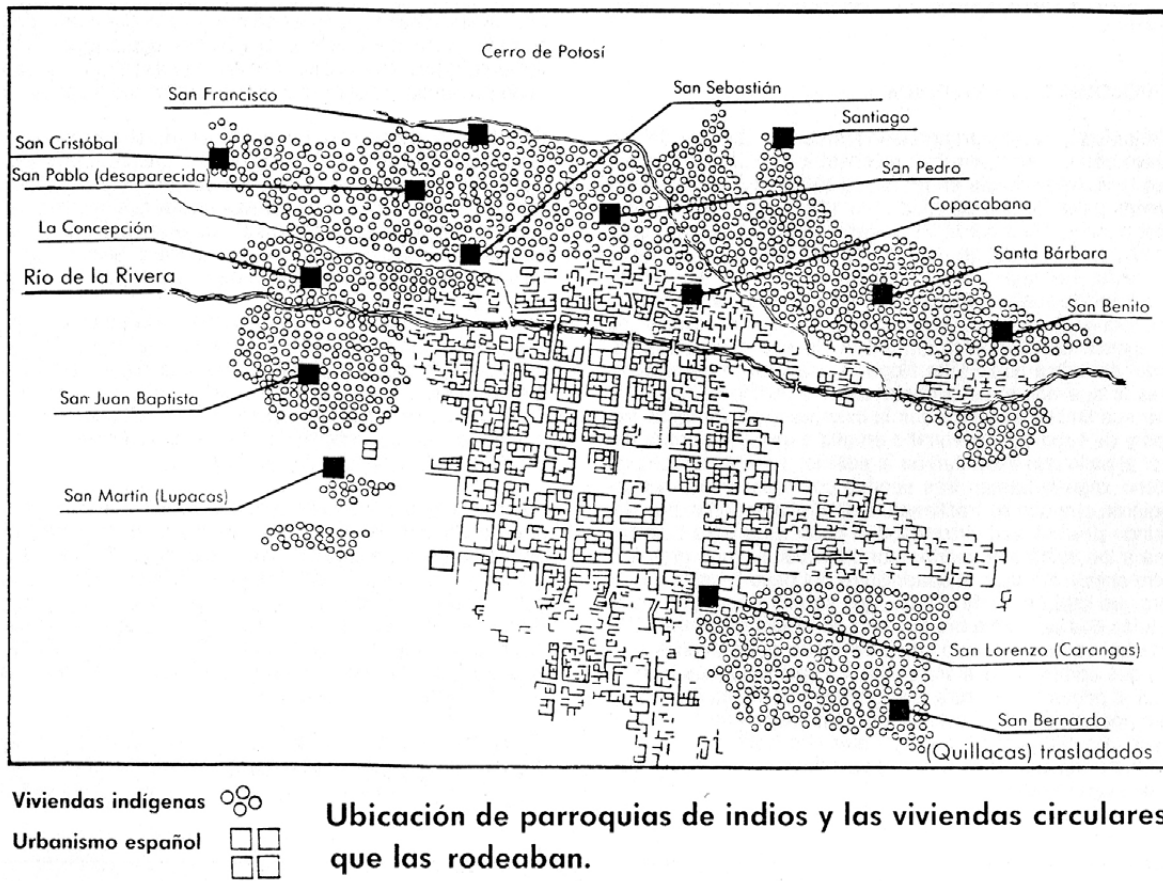


Figura 1. Croquis de ubicación de las parroquias de indios, *Catálogo del patrimonio de Potosí, PRAHP, 1989.*

El Virrey Francisco de Toledo

Las Ordenanzas de Indias

“La posesión y la explotación de la plata en el Cerro Rico, marcan el inicio de lo que vertiginosamente se convertirá en la ciudad más grande del nuevo mundo y una de las grandes cosmópolis del orbe”.⁴

El Virrey Francisco de Toledo fue administrador del Rey entre los años 1569 y 1581, recorrió su territorio y llegó a Potosí en diciembre del año 1572. Lo que encontró fue una generosa montaña “cuerpo de tierra y alma de plata”, una población proveniente de muchos lugares, que el censo dio cuenta de un total de 120.000 habitantes, con aproximadamente un tercio de población indígena. Y encontró un asiento minero con un crecimiento desordenado.

Y formuló una serie de medidas, las Ordenanzas del Perú para un buen gobierno, más conocidas como las ordenanzas de Indias, encaminadas a beneficiar a la Corona española mejorando la producción de plata.

- Definió una serie de reformas mineras para “lograr un nuevo repunte en la explotación de la plata gracias a la captación obligatoria de mano de obra y una transformación de la tecnología de la industria minera”.⁵
- “La gran necesidad de agua para el funcionamiento de los morteros y en sí de todo el trabajo que tenía que desarrollarse en los ingenios, derivó en la construcción de una serie de represas en la cordillera del Kari kari. En 1621 ya existían 32 lagunas interconectadas que desembocaban en

4 Id.

5 Daza Castellón, Mario. PAN Bolivia. Mitayos del cerro y la evangelización.

considerados como “hitos ordenadores del espacio indígena, como núcleo de estos barrios. Su principal función fue la catequización. Estas parroquias dependían de las órdenes conventuales establecidas en la zona central de la ciudad”¹¹

Gaspar Miguel de Berrío, discípulo de Melchor Pérez de Holguín, deja un lienzo llamado “Descripción del Cerro y la Imperial Villa de Potosí” que muestra la ciudad al pie del Cerro Rico, las lagunas artificiales, la Ribera de los ingenios, elementos que forman el Triángulo productivo, que fue el motor del fenómeno Potosí. Completan el conjunto la ciudad de los españoles y los barrios de indígenas, ambas áreas con los más de 30 templos edificadas.

PARROQUIAS DE INDIOS

La evangelización de los mitayos

La llegada de órdenes religiosas permitió organizar mejor la distribución de espacios alrededor de los templos que se edificaban. Potosí llegó a tener 14 parroquias de indios, albergando a las siguientes etnias:

- | | |
|------------------------|---|
| 1. San Lorenzo | Carangas |
| 2. Santa Bárbara | Collas de Omasuyo |
| 3. Copacabana | Tiahuanacos de Pacajes Urcosuyo |
| 4. Concepción | Pacajes Urcosuyo |
| 5. San Cristóbal | Caracaras |
| 6. San Francisco chico | Charcas |
| 7. San Pedro | Pacajes y Omasuyos |
| 8. San Pablo | Excedente de Charcas y Caracaras |
| 9. San Sebastián | Canches de Quispillache |
| 10. Santiago | Excedente de Pacajes |
| 11. San Benito | Collas de Urcosuyo e indios de Cochabamba (Soras) |

- | | |
|------------------|---|
| 12. San Juan | Excedente de Lupaca de San Martín |
| 13. San Bernardo | Quillacas (Posteriormente de españoles) |
| 14. San Martín | Lupacas |

Arquitectura, pintura y escultura en las parroquias de indios

San Lorenzo

Fue la Matriz, o templo principal antes de que se edificara la Catedral en la plaza principal, este templo estaba ubicado enfrente de un área libre, destinada a mercado. Recibió a los Carangas, una etnia importante. El templo original se construyó en 1545, se derrumbó por causa de fuertes nevadas y se edificó el templo actual entre 1728 y 1744.¹²

Tiene un atrio y planta de cruz latina, con crucero. Su portada es el elemento más sobresaliente, es el ejemplo más hermoso del barroco mestizo, con una superficie llena de piedra tallada con mucha decoración fitomorfa, es el horror vacuú. Tiene muchos elementos sobresalientes como las columnas salomónicas, las cariátides llamadas indiátides por la forma de la falda, los atlantes que soportan el arranque del arco de ingreso. En la parte superior, destacan las sirenas con charango, llamadas Quesintu y Amantu, rodeadas del sol, luna y estrellas. Y en la parte central superior, la talla de San Lorenzo, con su atributo personal, la parrilla.

Santa Bárbara

Fue la primera parroquia de indios y recibió a los Collas de Omasuyo. Fue construida en 1548, con planta de cruz latina y torre exenta, según se puede ver en el lienzo de Berrío. Solo queda la torre, que ha sido restaurada varias veces. Quedan como evidencia muchas fotografías antiguas de la torre muy deteriorada en los años 1980 en que se restaura evitando su pérdida.

¹¹ Prado Ríos, Luis. Apuntes sobre la evolución urbana de la ciudad de Potosí.

¹² Mesa, José y Gisbert, Teresa. Monumentos de Bolivia. 4ta. edición. 2002



Figura 3. Templo de Santa Bárbara. Detalle del lienzo "Descripción del Cerro Rico y la Imperial Villa de Potosí, de Gaspar Miguel de Berrío, 1758.

Copacabana

Llegaron a esta parroquia los indios Tiahuanacos de Pacajes Urcosuyos.

Tiene un amplio atrio y dos portadas, torre espadaña, nave alargada y cubierta de par y nudillo, frecuente en muchos templos. Resalta en este templo el retablo, las hornacinas, cartelas, basamento, tallados en piedra por manos indígenas.

Las soluciones de cubierta interior en el presbiterio y el crucero sorprenden por su trabajo de talla en madera, hechas por Lucas Hernández, en el año 1685 quien deja su testamento con esta información.

En el presbiterio la cúpula se decora con casetones con flores doradas, las pechinas que son paños planos que dejan lugar a lienzos trapezoidales. La cúpula del crucero es también de madera, de lacería con pinjantes, que tiene figuras octogonales, que se van adelgazando hasta llegar al tambor de la linterna, todo en madera sin pintar.

Concepción

Recibió a la etnia Pacajes Urcosuyo.

Tuvo atrio y 4 posas o capillas, ahora desaparecidas, que servían para las procesiones de sus imágenes.

Actualmente queda el atrio como espacio libre, las posas han desaparecido.

El templo es de planta de cruz latina, con cubierta de par y nudillo, y la torre actual se ha cambiado a espadaña. Por dentro el templo conserva sus elementos originales, mostrando la estructura de rollizos y cañahuacas unidas con tiento o cuero de vaca. El coro alto está sostenido por ménsulas polícromas. Tiene evidencias de pintura mural.

Entre las imágenes que se conservan, destaca un Cristo crucificado que días antes del carnaval, recibe a los Cristos de los mineros, el Tata Ckajcha, en una fiesta que ahora se denomina Carnaval minero.

San Cristóbal

Fue el lugar para recibir a los Caracaras.

Tiene planta de cruz latina, cubierta de par y nudillo, torre espadaña y arco de ingreso.

Se conserva el arco, y la portada lateral, manteniendo su volumetría original. Interiormente conserva el cimborrio sobre el crucero. La portada principal está en el muro lateral. Escudos mercedarios dan cuenta que fue un templo de esa orden.

San Francisco Chico

Recibía a la etnia Charcas. El abandono y deterioro, causaron la desaparición del templo. La torre, muy deteriorada cedió ante la invasión de construcciones a principios del siglo pasado.

San Pedro

Hasta esta parroquia llegaron los indios Pacajes y Omasuyos.

El templo se quemó en 1655 y fue reconstruido en 1725. Conserva su forma con planta de cruz latina, con algunos muros ochavados, y la cubierta de par y nudillo. La traza urbana se ha conservado, con las calles estrechas e irregulares. Por su cercanía al Cerro, tiene mucha feligresía minera.

Entre las imágenes importantes de mucha devoción está la Virgen de la Candelaria, que tiene su fiesta el 2 de febrero. Es una Virgen milagrosa pues atendió el pedido de los vecinos cuando mineros quedaron atrapados en el interior de la mina. En los muros de la nave, se encuentran 4 medallones atribuidos a Holguín con representaciones de Jesús y los santos.

La Navidad de antaño permite ver la recreación de esta fiesta de diciembre, como se celebraba en la época colonial, con habitantes negros.

San Pablo

Sirvió como parroquia para la población excedente de Charcas y Caracaras.

Desapareció en 1905, y en su lugar se construyó una escuela. Al hacer las excavaciones se encontraron huesos humanos, ya que la mayor parte de los templos eran también cementerios de quienes vivían alrededor.

San Sebastián

Fue destinada a recibir a los Canches de Quispillache.

Tiene planta de cruz latina y nave alargada. Su estructura es de adobe y cubierta de par y nudillo. Los arcos de piedra soportan el crucero. Como la mayor parte de los templos, tiene un ingreso con arco de medio punto con pilastras laterales y una hornacina superior. Mantiene su gran atrio al que se ingresa por un arco cuyo remate es una torre espadaña.

Santiago

Era un templo de planta de cruz latina, de acuerdo al lienzo de Berrío. Fue para los excedentes de Pacajes.

Un incendio en 1798 ocasionó su desaparición, quedando solamente una porción de un muro lateral.

San Benito

Recibió a la etnia Collas de Urcosuyo e indios de Cochabamba.

En el año 1711 es reconstruido parcialmente. Tiene una planta de cruz latina cubierta por cúpulas de media naranja, la torre está adosada al templo y tiene una base cuadrada.

El retablo no es el original, perteneció originalmente al templo de los Betlemitas.

En 1910 la torre original se desplomó y fue reconstruida como espadaña. El templo ha sido restaurado y ahora luce su arquitectura y obras de arte totalmente restauradas.

Es uno de los templos más hermosos pues se lo puede ver desde algunos lugares de la ciudad, con el impresionante fondo del Cerro Rico. Es muy visitado por la gente más humilde, especialmente en la misa del 1º de enero, en la que se celebra una misa y la procesión del Señor de las caídas, que es Jesús cargando la cruz hacia el Calvario y ha caído.

San Juan Bautista

Fue la parroquia para el excedente de los Lupacas de San Martín.

Tiene planta de cruz latina, cubierta de par y nudillo, además de un amplio atrio que se ha conservado.

Entre las imágenes importantes, está una hermosa Virgen de Guadalupe, pintada sobre madera en el año 1600, por Fray Diego de Ocaña, un fraile español. La fiesta en este templo se celebra el 8 de septiembre, se acompaña con una feria de plantas, objetos de cerámica cocida y el tradicional pan del campo.

San Bernardo

Fue primero para los Quillacas y luego para españoles. Tiene planta de cruz latina, y su cubierta es de cañón corrido. Los muros son de cal y canto, es decir piedra de río, de canto rodado unidas con una argamasa de cal y arena. Tiene dos portadas, una lateral y otra de pies. En el atrio de este templo se estableció el cementerio de la ciudad, después de la prohibición de enterramientos en las criptas de algunos templos, hasta

1904, año en que se construye el actual cementerio.

San Martín

La etnia de indios Lupacas se asentaron alrededor de este templo.

Al ser una parroquia de indios, sus características son especiales. Tiene planta de cruz latina, cubierta de par y nudillo, cimborrio en el crucero, como muchos templos. Sin embargo, es único en este templo el coro en U, que cubre los laterales de la nave. Los muros de la nave están completamente cubiertos por lienzos, con dos series alternadas de los Apóstoles y la vida de la Virgen María. Se completa esta ornamentación con una serie de medallones con motivos florales y aves. El magnífico retablo proviene del templo de Salinas de Yocalla, otro templo del área dispersa. Es de madera tallada y dorada.

LAS DEVOCIONES

Las parroquias de indios se mantienen activas, retando al tiempo.

La población, muchos de ellos descendientes de quienes llegaron hace años, asiste a los servicios religiosos, a las fiestas patronales y sigue, como siempre, pidiendo protección, salud, la bendición de sus productos agrícolas y los favores que necesitan. Cada parroquia tiene una fecha especial, y el templo se llena de religiosidad, se eligen pasantes, quienes se hacen cargo de las novenas, de la vestimenta que cada año se cambia a las imágenes, de organizar las procesiones acompañadas de altares y arcos ornamentados con objetos de plata, que han sido armados por vecinos que recibieron el rodeo, bandejas con repostería para solicitar estos favores.



Figura 4. Devoción al Señor de las caídas, del templo de San Benito, en su fiesta del 1° de enero.

La arquitectura religiosa barroca de finales del siglo XVIII en el Perú y la incorporación de la estética neoclasicista en las primeras décadas decimonónicas

Sandra Negro

Universidad Ricardo Palma

Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural - Lima, Perú

98

Resumen

Las reformas borbónicas en América virreinal, promovieron la paulatina pérdida del poder social y económico de la Iglesia, lo que generó en el Perú una notable disminución en el impulso creativo en la edificación de los templos y aún de sus consolidaciones y reparaciones.

No obstante, en la segunda mitad del siglo XVIII en la ciudad de Lima o los Reyes, se prosiguió con propuestas asociadas a la arquitectura religiosa barroca final, que recién en las postrimerías del siglo y en las primeras décadas del siguiente, transitaban lentamente hacia la estética del neoclasicismo. Coetáneamente, mientras que Cusco y Arequipa aportaron escasas innovaciones en sus planteamientos, en otras regiones florecieron núcleos arquitectónicos barrocos tardíos, con formulaciones y replanteos propios. Estos asimilaban parcialmente y con renuencia las expresiones neoclásicas, ya que las consideraron disociadas de las tradiciones locales, generando diseños de notable creatividad y simbolismo. A pesar de ello, la renuencia a abandonar definitivamente el barroco perduró hasta los primeros lustros del siglo XIX, aun dentro de la marcada ideología libertaria que permeó el territorio y sus habitantes.

La persistencia de la arquitectura barroca a finales del siglo XVIII

Las propuestas de diseños vinculados con la arquitectura religiosa provenientes de las formulaciones europeas, con un notable énfasis en aquellas llegadas de la Península Ibérica desde finales del siglo XVI a las primeras décadas del subsiguiente, tuvieron una significativa reinterpretación en el

territorio peruano, generando el surgimiento de diversos núcleos arquitectónicos.

Estos aglutinaron propuestas venidas de ultramar con otros aportes significativos y propios, que implicaron el replanteamiento de nociones, espaciales de diseño, la reinterpretación de los tratados de arquitectura debido a su poca difusión y disponibilidad, así como la exuberante

creatividad en las ornamentaciones adaptadas a sus propias ideologías y medios geográficos. Todo ello impulsó una originalidad más espontánea que académica, cuya intensidad y variedad no fue homogénea, tanto en lo geográfico, como en lo cronológico.

Su surgimiento más temprano los sitúa en tres importantes ciudades virreinales: Lima, Cusco y Arequipa. La influencia irradiadora de estos tres centros urbanos intelectuales es innegable, aunque existe un notable asincronismo en la evolución de la arquitectura en las restantes áreas del país. Un rasgo determinante para el desarrollo de la arquitectura desde mediados de siglo XVII a mediados del siglo XIX es su marcada ausencia de simultaneidad en el tiempo, lo que produjo un desajuste temporal significativo.



Figura 1. Lima, frontispicio de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Chilca (1780). Fuente: propia, 2016.

A mediados del siglo XVIII, dichos núcleos arquitectónicos prescindieron de las innovaciones en sus propuestas de diseño, inclinándose por las repeticiones con ligeras variantes. Lima no obstante fue una excepción, continuando en solitario con el desarrollo de un barroco tardío, que

se prolongó hasta finales de la centuria. Mientras tanto, en otras regiones florecieron núcleos arquitectónicos postreros y de breve desarrollo temporal, con procesos creativos generadores de aportes autónomos, que se prolongaron hasta las primeras décadas del siglo XIX.

La asincronía de la arquitectura religiosa barroca en los núcleos regionales

A lo largo de su desarrollo, desde mediados del siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XIX, un rasgo determinante ha sido la coexistencia asincrónica de expresiones estilísticas en los diversos núcleos regionales¹. Esto se debió a que no evolucionaron en paralelo y cuando algunos finalizaban su periodo creador e innovador, otros recién lo iniciaban, asumiendo con frecuencia arcaísmos arquitectónicos que terminaron transformándose en atemporales. Asimismo, algunos núcleos tuvieron una extensa duración con varias etapas en su evolución creadora, mientras que otros llevaron a cabo un proceso unitario a veces muy productivo, aunque de breve permanencia. Finalmente, es importante precisar que no se ha logrado establecer con certeza los límites geográficos de cada núcleo arquitectónico y las eventuales ascendencias o francas independencias, con aquellos geográficamente limítrofes. Por estas razones, hasta el presente ha resultado imposible estructurar una clasificación que abarque cronológica y estilísticamente, todas las expresiones regionales de la arquitectura virreinal y republicana temprana en el Perú actual.

Otra circunstancia significativa es que la mayor parte de los inmuebles religiosos, han tenido refacciones de proporciones variadas a través de los siglos. Las plantas – particularmente aquellas de los templos – han sido los elementos más permanentes en el tiempo. Esto originó una fractura entre las propuestas espaciales, en relación a los diseños de frontispicios, portadas y campanarios, así como en las soluciones de las coberturas para las techumbres. A pesar de las diversas reconstrucciones, usualmente

fue retomada la planta primigenia, de modo que las modificaciones implicaron adiciones y reformulaciones parciales, que terminaron generando diseños con una variada sumatoria de expresiones arquitectónicas.

Los núcleos arquitectónicos mayores

Los tres núcleos arquitectónicos mayores, vinculados con la arquitectura religiosa de Lima, Cusco y Arequipa, que desarrollaron un barroco formativo que eclosionó alrededor de 1630, prosiguieron con diseños transformadores y aportes distintivos desde mediados del siglo XVII, plasmando un barroco de apogeo. Este terminó por agotarse en Cusco y Arequipa alrededor de 1740, persistiendo en propuestas similares y sin mayores innovaciones hasta aproximadamente 1850, con excepciones puntuales. Mientras tanto, Lima continuó manifestando a partir del terremoto de 1746, un barroco tardío que se extendió hasta cerca de 1790, coexistiendo con las ornamentaciones rococó y los primeros diseños neoclásicos.

El influjo del virrey Manuel de Amat i Junyent (1761-1776), fue determinante en relación al desarrollo urbano y arquitectónico de la capital del virreinato del Perú. Hallándose la arquitectura religiosa inmersa dentro de las expresiones barrocas finales, impulsó proposiciones asociadas a un rococó afrancesado que tuvieron escasas similitudes en otras regiones del continente americano. Su prolongado gobierno, fue tiempo suficiente para generar diseños en los que se enfatizaba la grandilocuencia y pomposidad, los cuales contemporáneamente limitaron las manifestaciones neoclásicas hasta los primeros años del siglo XIX.

En Lima, durante ese breve espacio temporal, se dieron soluciones muy variadas a nivel de las plantas. Por un lado, tenemos la continuación de los diseños en cruz latina de nave única, provenientes de la primera mitad del siglo XVIII. Estas podían ser de brazos largos, como en la iglesia de Nuestra Señora de Cocharcas (1776) o de brazos cortos, exhibida en la iglesia de San Carlos

(1758-1766). Algunos templos reconstruidos, optaron por la cruz latina con brazos muy cortos expresados en la capilla de San Martín de Porres (alrededor de 1770) dentro del convento de Santo Domingo o en ciertos casos, inscritos en el grosor de los muros laterales, manifestados en la desaparecida iglesia monacal de Santa Teresa (hacia 1750), una joya de la transición del barroco hacia el rococó y demolida en 1949 como consecuencia de la ampliación de la avenida Abancay.

Contemporáneamente, en las nuevas edificaciones se desarrollaron propuestas que se inclinaron por las plantas rectangulares, sin capillas hornacinas laterales y sin crucero, como en las iglesias de la Buena Muerte (1766), Santa Liberata en el Rímac (1771, con refacciones posteriores), así como la última iglesia del barroco limeño² que fue Nuestra Señora de la Asunción de Chilca (1780).

En el último tercio del siglo XVIII, los campanarios tuvieron al igual que las plantas, soluciones notablemente distintas entre sí. No obstante, se mantuvo vigente hasta el primer tercio del siglo XIX, la traza con la portada de pies cobijada por dos campanarios en forma de torre. La característica más reiterativa fue la disminución de la altura del cubo bajo, hasta enlazar con el arranque de la curvatura de las bóvedas, como en las iglesias de Nuestra Señora de Cocharcas (1777), la Catedral (1797) o San Lorenzo (1827).

Las portadas de pies continuaron con la traza barroca en cuadrícula de una o tres calles y dos cuerpos. Sin embargo, hay una marcada tendencia a disminuir la proyección volumétrica de las mismas, lo que señala el lento tránsito hacia los diseños neoclásicos. Los soportes en forma de columnas y traspilastras, paulatinamente se transformaron en pilastras con escasa volumetría, mientras que los entablamentos tendieron a ser cerrados, si bien con entrantes y salientes, que otorgaron cierto movimiento horizontal. En las portadas de dos cuerpos, el alineamiento en sentido vertical de las pilastras se diluyó paulatinamente, hasta transformarse en dos cuerpos asimétricos,

siendo el segundo de considerable menor anchura que el primero. La coronación en los frontones evolucionó gradualmente desde los lobulados, hacia los rectos y curvos, ya sean cerrados o abiertos.



Figura 2. Lima, Catedral, cuerpo de campanas diseñados y reconstruidos por Ignacio Martorell en 1794, después de su desplome por el terremoto de 1746. Fuente: propia, 2016.

Los primeros años del siglo XIX no produjeron significativas obras nuevas, si bien se continuaron con las refacciones y reparaciones parciales. El pensamiento político y administrativo fue poco favorable a la Iglesia, escenario que se inició con la expulsión de los religiosos de la Compañía de Jesús en 1767, prosiguiendo con el real decreto de 1804 que desamortizaba las propiedades y censos de obras pías. A esto hay que agregar la reforma de las órdenes de regulares de 1826, que significó la supresión de los conventos con menos de ocho religiosos, mientras que sus propiedades y censos fueron trasladados a manos del Estado, para fines de instrucción y beneficencia³.

Una de las obras que merece destacarse en las primeras décadas del siglo XIX es la iglesia del Santo Cristo, cuyo diseño ha sido atribuido sin sustento documental al presbítero Matías Maestro, al igual de la Portada de las Maravillas erigida a corta distancia. El templo fue edificado alrededor de 1808-1810, con una planta rectangular con capillas hornacinas laterales poco profundas. El crucero fue generado en el espesor de las capillas hornacinas laterales y sus arcos torales sustentan una bóveda vaída, en vez de la usual cúpula semiesférica. La portada fue resuelta con un monumental arco triunfal con medias columnas pareadas lisas y capitel jónico. La espadaña a eje de la portada y que originalmente tuvo la forma de un templete rematado en un chapitel piramidal, ha sido modificada en las refacciones de mediados del siglo XIX. El arco triunfal cobija la portada de una calle y dos cuerpos asimétricos, de lenguaje arquitectónico análogo al arco triunfal.

En el Cusco, la segunda mitad del siglo XVIII no fue propicia para el desarrollo de la arquitectura religiosa, debido a la crisis de la minería, los movimientos sociales encabezados por líderes locales y las dificultades en la producción y comercialización textil en los chorrillos y obrajes de la región. La arquitectura estuvo orientada a las reparaciones y refacciones de sus iglesias, conventos y monasterios, repitiendo en gran medida los diseños barrocos de las décadas anteriores.

Una situación un tanto distinta sucedió en Arequipa, que a finales del siglo XVIII tenía una economía floreciente, gracias a la minería y la agricultura. No obstante, fue el comercio el que dominó el espectro económico, transformando la ciudad en un centro de distribución de productos en el sur del país, situación que se mantuvo en ascenso hasta alrededor de 1817 cuando diversas situaciones climatológicas, sanitarias y sísmicas, generaron una prolongada crisis económica⁴.

Si bien las innovaciones barrocas se habían ido desvaneciendo a mediados del siglo XVIII, el terremoto de 1784 marcó un cambio

notable en el desarrollo del urbanismo y la arquitectura. Una de las obras más significativas a principios del siglo XIX fue la iglesia de San Camilo, que reemplazó la antigua capilla y hospedería, que se desplomaron con el terremoto. El diseño fue realizado por el arquitecto Martín Petris, iniciándose su construcción en 1802 y finalizando en 1817. Este templo quedó destruido con el terremoto de 1868⁵ y en ese espacio fue erigido entre 1910 y 1938 el mercado de abastos de San Camilo.

La Catedral barroca de Arequipa, concluida en 1656, sufrió diversas reconstrucciones parciales a través del tiempo, debido a los destrozos ocasionados por los sismos de 1606, 1666, 1668, 1687 y 1784. En 1836 se dispuso la construcción de dos arcos triunfales de grandes dimensiones en los extremos del atrio de la catedral. Esta sin embargo, quedó destruida en 1844 por un voraz incendio, siendo reedificada con un diseño neoclásico. Los arcos triunfales fueron concluidos en 1850, sirviendo uno de ellos como apoyo al coro de la iglesia y ambos componen la delimitación del atrio, otorgándole un notable realce visual.

Los núcleos arquitectónicos barrocos periféricos

Mientras que en los grandes centros urbanos, la arquitectura religiosa barroca había dejado de ofrecer contribuciones innovadoras, en algunas áreas rurales surgieron núcleos con diseños creativos que se iniciaron a mediados del siglo XVIII, prolongándose hasta las primeras décadas del XIX. Se trata de áreas geográficas con frecuencia alejadas de los grandes centros de producción arquitectónica, de modo que sus propuestas si bien siguen siendo fundamentalmente barrocas, terminaron incorporando algunos elementos propios del neoclasicismo.

Uno de éstos se desarrolló en el valle del Colca, en Arequipa. Se trata de veinticuatro pueblos rurales que originalmente formaron parte del rico corregimiento de Collaguas. Las tempranas iglesias fueron edificadas a finales del siglo XVI, pero la mayor parte no perduraron debido a los frecuentes

sismos en la región. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, configuraron un núcleo regional que contribuyó con replanteamientos locales, en las imprescindibles reconstrucciones de sus templos.

Las plantas mantuvieron los diseños rectangulares alargados de nave única y sin crucero de principios del siglo XVII, como por ejemplo en Santa Cruz de Tuti, San Sebastián de Pinchollo o Santiago Apóstol de Canocota. Otras agregaron falsos cruceros, adicionando capillas laterales a ambos lados de la planta rectangular, como en San Juan Bautista de Sibayo o Santa Ana de Miraflores de Maca. Las volumetrías exteriores de los templos fueron resueltas en forma de grandes paralelepípedos rectangulares, reforzados con contrafuertes en forma de cuñas. Los frontispicios, que en los siglos anteriores fueron ubicados en los muros laterales, en las reconstrucciones tendieron a ser colocados en los muros de pies. Estos mantuvieron los campanarios en forma de torre a ambos lados del imafrente, cuyos cubos bajos fueron de notable altura, coincidiendo con el arranque de las bóvedas que techaban la nave. Los imafrentes tuvieron un diseño regional único, con un doble arco cobijo de medio punto, carpanel o también escarzano, como en los templos de Nuestra Señora de Chivay, San Juan Bautista de Sibayo o San Juan Bautista de Ichupampa. En el primer nivel, albergaban el vano de acceso y eventualmente una portada elemental. En el segundo, que coincidía con el coro alto a los pies del templo, podía existir un vano o también una logia, a manera de una capilla abierta. Por la temporalidad, estas ya no fueron empleadas para las funciones originales, sino que respondieron a la persistencia de un lenguaje arquitectónico atávico, afianzado en las tradiciones locales. Las portadas no estructuraban cuadrículas, salvo en casos puntuales, exhibiendo elementos arquitectónicos tales como pilastras o columnas desarticuladas de los entablamentos o cornisas.

Otra significativa área rural que se desarrolló entre 1750 y 1825, fue el núcleo arquitectónico del Collao, que abarcó



Figura 3. Arequipa, núcleo arquitectónico del valle del Colca. Frontispicio de la iglesia de Santa Ana de Miraflores de Maca, reedificado en la segunda mitad del siglo XVIII con arco cobijo y capilla abierta ornamental. Fuente: propia, 2014.

un conjunto de templos situados en las inmediaciones del Lago Titicaca. Fue una etapa de renovación arquitectónica, que se inició después de medio siglo de inactividad en la edificación de iglesias en la región⁶. El desarrollo comprendió plantas nuevas, tales como la Catedral de Puno, Santa Catalina de Juliaca, Santiago de Pupuja, Santa Bárbara de Ilave, San Juan Bautista de Moho y Santiago de Pomata. En 1794 esta última, cierra la brillante etapa collavina. También fueron frecuentes las reconversiones de plantas anteriores, como en San Pedro de Ácora, San Pedro de Zepita y los tres templos de Juli: Nuestra Señora de la Asunción, Santa Cruz de Jerusalén y San Juan Bautista. La intención fue lograr plantas con cruces latinas de brazos largos, reforzadas exteriormente con voluminosos contrafuertes. Los cruceros ostentaron cúpulas semiesféricas, usualmente apoyadas sobre tambores cilíndricos con perforaciones de ventanas u óculos.

Las portadas principales fueron de dos o tres cuerpos y tres calles, organizadas con la clásica cuadrícula barroca. Las ornamentaciones son en plano relieve y esculpidas en piedra, con una exuberancia de elementos, que no dejan espacios libres en las superficies decoradas, incluyendo las orlas laterales. Esta originalidad se extendió al fuste de las columnas, cuya forma cilíndrica estuvo guarnecida con una faja que ascendía diagonalmente desde la basa hasta el límite con el capitel, que usualmente fue corintio. No se trata absolutamente de una variación de los fustes salomónicos, ya que estos últimos tuvieron un desarrollo geométrico helicoidal. Debido a que el diseño fue formulado en el núcleo arquitectónico del Collao, han sido denominadas columnas collavinas.

Los elementos ornamentales están vinculados con la flora y fauna autóctona, representada en una plétora de follajerías, hojarasca, rosetas y macollas, aves



Figura 4. Núcleo arquitectónico del Collao. Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén. Columnas collavinas en la portada del baptisterio. Fuente: propia, 2006.

picoteando, racimos de vid, figuras angélicas, felinos con las fauces abiertas, simios comiendo uvas o sirenas con grandes tocados de plumas o cestos de frutas sobre sus cabezas⁷. La rigidez que presagia la presencia del neoclasicismo es perceptible en los entablamentos rectos y sin aberturas, así como en los frontones curvos cerrados en la terminación de las portadas. Es posible definirlo como un núcleo regional con una marcada autarquía, que descompuso los esquemas de las portadas-retablo virreinales, en diseños finiseculares con perceptibles sesgos de arquitectura popular.

La ascendencia del núcleo arquitectónico del Collao, alcanzó las tierras altas cusqueñas, en la iglesia de Santo Tomás de Chumbivilcas, edificada entre 1788 y 1806⁸. La planta es una cruz latina de brazos largos y crucero, el cual está coronado con una cúpula de media naranja, sustentada sobre un tambor circular con ocho ventanas

abiertas en su contorno. Su volumetría es compleja, predominando la solidez compositiva que se extiende al imafrente, que fue concebido como un grueso paralelepípedo con la simple ornamentación de molduras y óculos circulares. En ambos extremos, fueron construidos sendos cuerpos de campanas, cuyos vanos en arco de medio punto estuvieron flanqueados por medias columnas pareadas de fuste entorchado en el tercio inferior. Sobre esta superficie visualmente imponente, fue adosada una portada de una calle y dos cuerpos. Su proyección volumétrica es escasa, debido a que la delimitan pilastras y traspilastras de escaso espesor, con una solución muy próxima a las propuestas neoclásicas de fines del primer tercio del siglo XIX. No obstante, la superficie de la portada, ha sido ornamentada con relieves planos, propios del núcleo arquitectónico del Collao, privilegiando los diseños de follajes y hojarasca. El conjunto expresa una inusual síntesis del barroco andino

final en una dualidad con el neoclasicismo, impregnado de una sensibilidad popular exteriorizada en las ornamentaciones de la portada de pies y las dos colaterales.

A inicios del siglo XIX, en algunas ciudades y centros poblados del país, se llevaron a cabo construcciones puntuales de iglesias. Entre éstas podemos señalar la del monasterio de las Concepcionistas Descalzas en Cajamarca, que fue reedificada en 1798 concluyéndose en 1806⁹. Entre otros ejemplos de diseños neoclásicos tempranos, es posible mencionar la Catedral de la Santísima Trinidad, situada en la ciudad de Huancayo y edificada entre 1799 y 1831. El desarrollo de significativos proyectos de iglesias con diseños neoclásicos plenos, recién se consolidará en la segunda mitad del siglo XIX.

Reflexión final

La etapa que abarcó desde el último tercio del siglo XVIII al primero del XIX, fue un periodo transicional en el cual la ideología traspasó las expresiones barrocas vinculadas con el absolutismo, hacia un rococó postrero que representaba la aristocracia con gustos refinados y delicados, que hasta cierto punto se desentendían de lo espiritual.

No obstante, el camino hacia las nuevas formas clasicistas de expresar la arquitectura estaba trazado. Fue cuestión de tiempo, estabilidad social, mayor seguridad económica y adquisición de la confianza en un momento histórico que ofrecía nuevos retos y esperanzas. Su florecimiento recién logró consolidarse a partir de mediados del siglo XIX, formando un eslabón más dentro de la rica evolución y aportes de la arquitectura religiosa peruana.

Notas y bibliografía

1. San Cristóbal, Antonio. "Los periodos de la arquitectura virreinal peruana", *Anales del Museo de América*, no. 1, 1993, 159-181.
2. Negro, Sandra. "El Barroco final en la iglesia de Nuestra Asunción de Chilca", *Sobre el Perú. Homenaje de José Agustín de la Puente Candamo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, 889-910.
3. Armas Asín, Fernando. "Iglesia, Estado y economía en la coyuntura independista en el Perú", *Anuario de la Historia de la Iglesia*, no. 17, 163-177.
4. Peralta, Pedro. *Los efectos de los desastres naturales en la producción vitivinícola de Moquegua y Arequipa (1600-1868)*. Tesis de Licenciatura en Historia. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 2017, 99.
5. Grandi, Virgilio. *San Camilo de Arequipa. Historia de un convento y de una iglesia (1756-1881)*. Lima: Parroquia del Pilar, 1983, 14-36.
6. San Cristóbal, Antonio. *Puno, esplendor de la arquitectura virreinal*. Lima: Peisa, 2004, 37-39.
7. Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert, 1980, 46-63.
8. Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura virreinal en Cuzco y su región*. Cusco: Universidad San Antonio Abad del Cusco, 1986, 100-102.
9. Ravines Rogger. *Cajamarca, arquitectura religiosa y civil*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1983, 56.

Iglesia de San Nicolás de Tolentino y el Arte religioso Siglo XVII - XXI en Hispanoamérica: *Las formas de lo religioso y político en Barranquilla- Colombia*

Giovanni Polifroni Lobo
Grupo de Investigación ENL@CE

Liz Romero San Juan
Grupo de Investigación TMAD

Delma Rocha Álvarez
Grupo de Investigación ENL@CE

Facultad de Arquitectura Facultad de Educación
Universidad de la Atlántico

Resumen

La presente ponencia, hace énfasis, en la Iglesia de San Nicolás de Tolentino y el Arte religioso Siglo XVII - XXI en Hispanoamérica, denotando, las formas de lo religioso, cultural y político en Barranquilla- Colombia. Dentro de este artículo, se describirán aspectos históricos, culturales y arquitectónicos, relacionados con la configuración de la Iglesia Italiana Agustiniana de San Nicolás de Tolentino en la ciudad y la incidencia española en la población local, además de ello, se identificarán los objetos sacros y sus piezas artísticas, los espacios externos e internos de la Catedral bajo la constelación cristiana de la Santa Biblia, por la cual fueron hechas en la época colonial (siglo XVI) hasta finales del siglo XIX. La investigación presenta un enfoque metodológico de tipo cualitativo - documental, con recolección de información de fuente secundaria, a través de registros históricos y revisión bibliográfica sobre el tema. Se concluye, que el arte sacro en la Iglesia de San Nicolás en Barranquilla, hace referencia a piezas sagradas preservadas, bajo tiempo y espacio, y como forma religiosa, política y cultural de la ciudad.

Palabras Claves: Historia, Arte Sacro, Iglesia, Colonial, Comunidad agustina, Barrancas de San Nicolás.

Abstract

The presentation presents, emphasizes, in the Church of San Nicolás de Tolentino and the religious Art Century XVII - XXI in Latin America, denoting, the forms of the religious, cultural and political in Barranquilla- Colombia. Within this article, historical, cultural and architectural aspects related to the configuration of the Augustinian Italian church of San Nicolás de Tolentino in the city of Barranquilla and the Spanish impact on the local population will be described, in addition to this, the sacred objects will be identified. and its artistic pieces, the external and internal spaces of the Cathedral under the Christian constellation of the Holy Bible, by which they were made in the colonial period (16th century) until the end of the 19th century. The research presents a methodological approach of a qualitative documentary type, with the collection of information from a secondary source, through historical records and a bibliographic review on the subject. It is concluded that the sacred art in the Church of San Nicolás in Barranquilla, refers to preserved sacred pieces, under time and space, and as a religious, political and cultural form of the city.

Key Words: History, Sacred Art, Church, Colonial, Augustinian Community, Barrancas de San Nicolás

INTRODUCCIÓN

El uso de los "bienes culturales" de la Iglesia. La propiedad, gestión y uso de los bienes de arte sacro corresponde, de acuerdo con la legislación vigente, tanto canónica como civil, a las diversas Entidades jurídicas que integran la Iglesia Católica.

Localización de la Iglesia San Nicolás de Tolentino

La iglesia San Nicolás de Tolentino, se encuentra ubicada en la ciudad de Barranquilla, localizada al norte de región Caribe colombiana, a orillas del Río Magdalena, a unos 130 kilómetros de la ciudad de Cartagena de Indias. Los procesos sociales, de producción y de desarrollo histórico, generaron encuentros y desencuentros, lo que limitaron la forma urbana y ambiental del territorio, desconociendo sus procesos de ocupación y sus formas e imaginarios urbanos.

Si bien, la ciudad de Barranquilla o en sus orígenes llamado Barrancas de san Nicolás, no fue fundada, sino poblada o en palabras de Blanco (2000):

Carece de partida de bautismo porque su nacimiento se debió a la indirecta actuación de la naturaleza"; lo



Fotografía: Iglesia SAN NICOLÁS DE TOLENTINO.
Eduardo Balcázar, Arquitectura - Universidad del Atlántico,
Barranquilla - Colombia, 2018.

enmarcamos en estos tres momentos coloniales, y de ahí en adelante nuevas primicias y estructuras territoriales y urbanas (p.8).

Los procesos de urbanización y poblamiento de la corona española en América Latina, quedaron dibujados como un tatuaje en la historia urbana, dado por un gran mundo simbólico, que se ve reflejado en las formas urbanas, representado en diferentes características del proceso evolutivo y su gran crecimiento físico espacial y ambiental.

Por lo tanto, se determinan tres épocas históricas importantes, así como lo define en sus documentos el Archivo General de las Indias y el Ministerio de la Vivienda del Instituto de Cultura Hispánica (1973): un primer momento, la época comprendida entre 1492 - 1570; un segundo momento entre (1570 - 1700); y finalmente un tercer momento, entre (1700 - 1810). De aquí en adelante, como lo menciona Zambrano y Bernard (1993), las nuevas primicias urbanas 1851-1985 los procesos de poblamientos como primicias urbanas y finalmente, en tiempos actuales, la importancia de un nuevo ordenamiento urbano caracterizado por la nueva red de ciudades y/o regiones en Colombia (Ministerio de Vivienda, 1973).

Esta multiculturalidad social y política y patrimonial, se ve representada en sus formas, en la Arquitectura y arte religioso de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, declarada en el año 2005 como Bien de Interés Cultural a nivel nacional (Ministerio de Cultura de Colombia).

Las nuevas poblaciones Hispanoamericanas y el Cristianismo (Siglo XVI - XVIII)

1ra. Época (1492-1570). Conquista del Territorio en América

La colonización del gran territorio americano, como un extenso plan de la corona española para las nuevas fundaciones, se convierte en su elemento clave, para dar distinción a las diferentes formas de sus configuraciones y las razones por la cual, se pretendió fundar estos territorios, circundan bajo la necesidad de administrar y hacer justicia teniendo como eje principal la difusión de la religión católica y la cultura occidental.

La corona española y su organización político-religiosa, destruye e impone un nuevo orden de espacios urbanos, desdibujados los símbolos creados técnicamente por los pueblos indígenas en América a partir del símbolo de la Fe Católica.

Toda esta estructura política legislación y la justicia religiosa que se constituyó como eje principal de la fe católica tales como: i) La fundación de ciudades por parte de la corona española; ii) Creación de Instancias agrícolas en el territorio para justificar y configurar sus asientos colonizadores, iii) La religión y la fe Católica como importante elementos doctrinales en el proceso de evangelización de los indios, iv) Objetivos Militares y sus sistemas de defensa a través de fortificaciones y v) La explotación de Territorios de producción minera entre otros, hicieron parte de los legados de la corona española en América (Ministerio de Vivienda, 1973).

El propósito de esta época, fue crear una cabecera de playa, y a partir de ella, se desarrollaría el proceso de colonización interior del gigantesco y desconocido continente que acababan de descubrir. Toda esta estructura espacial establecida por la necesidad de las ordenanzas de Felipe II, en donde era necesario, elegir pueblos que tengan agua cerca y de ella derribar pueblos y aprovechar de ellos, las tierras, para la labrar y cultivar, así como también, de las cercanías de materiales para construir edificación. (Ministerio de Vivienda, 1973).

Las primeras fundaciones, se realizaron en territorios del caribe, caso Cartagena de Indias, localizados en zonas marítimas como primer canal de comunicación; y luego en tierra firme, con la necesidad de localizarse al interior o por una necesidad comercial, económica o administrativa, pero a su vez estaba prohibido situarse en espacios peligrosos, anegadizos como ríos, es quizás, una de las razones por las cuales no fundada por españoles a este sitio de libres, que hoy se conoce como ciudad de Barranquilla.

Paralelo a esta época de conquista del territorio en América, en donde se llevaba a cabo el Sacrosanto y Ecuménico

Concilio de Trento (1545-1563), conocido más ampliamente como el Decimonono (decimonoveno) Concilio Ecuménico se inauguró en Trento el día 13 de diciembre de 1545, y se clausuró allí el 4 de diciembre de 1563. Su objetivo principal, fue la determinación definitiva de las doctrinas de la Iglesia en respuesta a las herejías de los protestantes.

El objetivo ulterior, fue la ejecución de una reforma a fondo de la vida interior de la Iglesia, erradicando numerosos abusos que se habían desarrollado en ella:

El símbolo de la Fe. La reforma en la enseñanza, y predicación de la sagrada Escrituras.

De los Sacramentos (el Bautismo y el Matrimonio).

La Eucaristía

En lo que respecta, al primer objetivo, hacia el símbolo de la Fe, el Concilio de Trento trató dos asuntos, la extirpación de las herejías, y la reforma de costumbres, por cuya causa principalmente “no tiene que pelear contra la carne y sangre, sino contra los malignos espíritus en cosas pertenecientes a la vida eterna”.

2da. Época (1570-1700) Estructuración de la Sociedad Colonial, Poblamiento y la Organización Económica y Político

Este periodo histórico se fundamenta en la consolidación de la fundación de ciudades, luego de que la realidad social y política dibujará y calificará las ordenanzas del descubrimiento, nueva población y pacificación de las indias el 13 de julio de 1573, dadas por el rey Felipe II de España. Es aquí, donde se estructura la organización social, las formas de producción y sus relaciones comerciales y marítimas y la organización del territorio en un ambiente colonial. (Romero, 2020)

Para ordenar el territorio, se utilizaron bases Económicas y político- religiosas, tales como las Ordenanzas Militares de Carlos V (1523), y las Ordenanzas de Felipe II (1573), que en su título 36, establece “que sean pobladas

de indios y naturales a quien pueda predicar el evangelio pues es el principal fin para que mandamos hacer los nuevos descubrimientos y poblaciones” (Ministerio de Vivienda, 1973).

En concordancia, con las ordenanzas de Felipe II, El Concilio de Trento (1545-1563), y sus objetivos, formaron parte importante de esta estructura organizativa y espacial, como asamblea eclesiástica, desde el humanismo y la espiritualidad, como símbolo de la Fe católica y su principio en la Estructura Político y Social, se convirtió en Orden a través de la Recopilación de las Indias y en Organización a través del proceso creativo espontáneo o poblamiento del Territorio; instaurándose la Hacienda como nueva producción agrícola.

Estructuración social colonial y la división de castas durante el dominio español en América

La sociedad colonial hispanoamericana, se estructuró, según el origen racial de las personas; los españoles peninsulares y los nacidos en América (llamados después criollos) ocupaban la cúspide de la pirámide social; luego seguían los caciques indígenas (que gozaban de los privilegios de los hijodalgos); después los mestizos; los indios; los mulatos, pardos y negros libres; los zambos, y, finalmente, los esclavos (fueran estos negros o mulatos), quienes ocupaban la base piramidal.

A su vez, un grupo, como el español, se dividió, según el origen social del peninsular: En nobles (aquí estaban los propiamente nobles y los hidalgos) y plebeyos. Muchos de los primeros hijos de conquistadores nacidos en América fueron mestizos, resultado de sus uniones con indias (a veces cacicas o hijas de caciques) debido a que en un primer momento, no vinieron mujeres del Viejo Continente; muchos gozaron de todos los privilegios de sus padres.

Poblamiento y Orden Espacial

La corona española bajo la necesidad de expansión territorial, y dominio de la tierra, entendido entre frases como “el imperio en el que nunca se pone el sol”; organización

física-territorial, social, político y religiosa de acuerdo con las ordenanzas de las indias en 1573.

El poblamiento y su orden espacial, responde a ciertas características formales en su aspecto físico ambiental y según su necesidad, estas pudieran ser la base para que se fundasen sucesivamente, de tal manera que pueden sub clasificarse, en De Paso/conexión, estas a su vez, sirven de puente para entrar a los territorios, y se convierten en rutas comerciales y conexión entre regiones, o en su defecto, las de origen y destino para comercializar productos o centro administrativo o religioso.

Organización Económica y Política

Circundan en nuevos pueblos vecinos en tierradentro, unas haciendas, consideradas por Fals (1976), como: “una estructura económica y social particular, invento del nuevo mundo...iniciada en la colonia como una relación de la explotación y la subordinación” (p. 31). Considerando la hacienda como una nueva estructura de la forma urbana de los pueblos coloniales y que se sitúa, no a través de primeras normas urbanas mediante las ordenanzas de las indias (1573), sino adaptándose a las condiciones del paisaje y el beneficio de la tierra.

Reinterpretando algunos aspectos de Fals (1976), este manifiesta que las haciendas sufrieron una transformación, viéndose obligadas a adaptarse a una la estructura económica, que en principio que eran únicamente agrícolas, por necesidad de la corona española, y luego pasaron a ser hatos ganaderos significativos, generando un desarrollo desigual entre las formas de producción de los nuevos pobladores y la comunidad indígena lo que trajo consigo que la fuerza de trabajo de la comunidad local le permitiera que los indios sirvieran como peones en la tierra de blancos o españoles.

Las organizaciones sociales, económicas y políticas ya estructuradas, generan una transformación en la cultura y culturas. Los Grupos étnicos, estratos sociales en la hacienda, pirámide de la familia de los ascendidos, nobleza, indígenas, capataz,

terratenientes. La hacienda, se instaura como la nueva forma de producción económica y Social de las nuevas organizaciones territoriales en el sitio de libres de “Camacho”, aun no consolidado Barrancas de San Nicolás” Por tanto, el paisaje de la hacienda y sus lugares dentro de la economía, condición económica de relación en España, en América latina, es la población colonial, en que establece un nuevo orden orientado un número de haciendas, da origen a la instauración de la iglesia y su plaza, legados de imitación de la ciudad de Jerusalén y por ende de los pueblos orientados por la corona española.

Documentos históricos de Blanco (1987, p 214 - 220), manifiesta, que la “Hacienda San Nicolás” fue fundada por Don Nicolás de Barros y de la Guerra, natal de Coro (Venezuela), se trasladó y se asentó en Cartagena de Indias. La hacienda se establece entre 1627 y 1637 y la describe con una vivienda con techo de palmicha y paredes de caña de lata revestidas o embutidas de barro, a su vez poseía dos hatos vacunos y una porquera a la orilla del caño (Romero, 2020).

3ra. Época (1700-1810) Estabilización de la Colonización y los cambios en el proceso de urbanización y poblamiento

Blanco (1987), manifiesta, que según Malabet (1928):

En 1743 el poblado ya se componía de entre 176 y 200 viviendas, algunas de ellas presentando un patrón de aglutinamiento sin ninguna ordenanza, y el cual se encontraba ubicado cerca de los caños y situado en la parte sur del primitivo indígena (Malabet, 1928, citado por Blanco, 1987, p. 243). Según algunas investigaciones expertos señalan, que para 1710, había casas del español Juan Antonio de Rivas declaró que él era “Habitante de Camacho”.

El Concilio de Trento, como asamblea eclesiástica, desde el humanismo y la espiritualidad, como símbolo de la Fe católica y su principio en la Estructura Político y Social, se convirtió en Orden a través de la Recopilación de las Indias y en Organización

a través del proceso creativo espontáneo o poblamiento del Territorio; instaurándose la Hacienda como nueva producción agrícola.

En el periodo colonial, la nueva Iglesia de aquel sitio ribereño de San Nicolás de Tolentino, sube de escalón y categoría para erigirse como Parroquia.

4ta. Época (1810-1850) La República y los cambios en el proceso de urbanización y poblamiento

En 1810, empiezan los nuevos cambios en las urbanizaciones, y con la independencia llega a reemplazar muchos aspectos de la colonia. El éxodo de lo urbano a lo rural, aceleró los problemas sociales y culturales, generando diferencias entre las elites, entre la “república de Blancos”-la ciudad- y la “república de indios” - el campo-. Zambrano y Bernard, 1993).

El poder religioso, durante la época de la colonia, se debilita con la llegada de la República. Las nuevas formas de gobernar el territorio, y su base cimentada en lo liberal, presumen un poder político e inician los enfrentamientos entre la iglesia y el estado.

La iglesia Católica, toma en Barranquilla, la importancia de evangelizar, educar y de eliminar la pobreza. Este nueva estructura de “sitio de libres” y su procesos sociales como el mestizaje de las etnias indígenas, mulatas y blancas foráneas, los festejos y las ceremonias como los matrimonios y los bautizos de las familias tradicionales del pueblo a través de la Santa Iglesia Católica (donde solo se casaban los nobles y los mestizos producto de indígenas y europeos), junto con las clases sociales iban acordes a los tipos de castas o etnias mezcladas producto de la conquista de América a mediados del siglo XVI y las migraciones durante el siglo XIX por los conflictos bélicos de Europa Occidental y Oriental durante la primera guerra mundial.

Para finales de 1850, la iglesia católica jugó un papel importantísimo, y tuvo relevancia e importancia, para la población de Barranquilla, debido a los problemas ambientales y de salubridad, presentados por la epidemia del cólera.

5ta. Época (1851-1985) Las primicias Urbanas y las nuevas distribución espacial y territorial

Las primicias urbanas, dependen del poder político y económico. Con la abolición de la esclavitud de los negros afrodescendientes mulatos y zambos, se da también en el año de 1851 y sobre la plaza de Barranquilla no es la excepción como en otros lugares latinoamericanos aptos para celebrar la libertad por la igualdad de los derechos de los esclavos y de las demás etnias.

Paralelamente, en la Ciudad del Vaticano (Italia), se celebra El concilio Vaticano I, convocado por el papa Pío IX el día 8 de diciembre de 1869 para enfrentar al racionalismo y al galicanismo. En este Concilio se aprobó como dogma de fe la doctrina de la infalibilidad del papa y no son convocados gobernantes o jefes de estado. Este concilio tuvo lugar con cuatro sesiones: la Primera Sesión, celebrada el 8 de diciembre de 1869; la Segunda Sesión: celebrada el 6 de enero de 1870 con la Profesión de Fe; la Tercera Sesión: celebrada el 24 de abril de 1870 y la Cuarta Sesión: celebrada el 18 de julio de 1870 concluyendo con la aprobación de la Constitución Dogmática Pastor Aeternus sobre la Iglesia de Cristo.

En Colombia, con la llegada de Rafael Núñez y el Partido político Conservador, la iglesia católica ratificó en 1885 el año del concordato¹ en el cual llegaron diferentes comunidades religiosas que lograron fortalecer su gran misión evangelizadora. En ella se logró la reconstrucción de nuevos templos, escuela y la reconstrucción de la Iglesia San Nicolás, dejando de lado una arquitectura colonial tardía, y pasando a ser más emblemática construyendo las dos naves la ampliación de la casa cural entre otros aspectos importantes al interior de esta.

Más tarde, exactamente 93 años después de celebrarse el Concilio Vaticano I, se realiza el acto formal del Concilio Ecuménico Vaticano II es el acontecimiento más importante de la

1 Tratado o convenio sobre asuntos eclesiásticos que el Gobierno de un Estado hace con la Santa Sede.

Iglesia Católica en el siglo XX. Fue iniciado por Juan XXIII el 11 de octubre de 1962 y clausurado por Pablo VI el 8 de diciembre de 1965.

El Concilio Ecuménico Vaticano II, es el acontecimiento más importante de la Iglesia Católica en el siglo XX. Fue iniciado, por Juan XXIII el 11 de Octubre de 1962 y clausurado, por Pablo VI el 8 de diciembre de 1965. Es así, como el impacto en la vida de la Iglesia, también ha sido justamente destacada: la “liturgia del Vaticano II’ ha cambiado la Iglesia como ninguna otra cosa proveniente del Concilio” (Faggioli, 2012). Lo anterior, asumiendo los métodos que estructuran el tiempo eclesial y la recuperación de la categoría del pueblo de Dios.

El concilio Concilio Ecuménico Vaticano II, tenía como objetivos principales, tales como promover el desarrollo de la fe católica, buscar y una renovación moral de la vida cristiana de los fieles, ajustándose la disciplina eclesiástica a las necesidades de los tiempos y mejorar o estrechar las relaciones con las demás religiones.

A estas consideraciones, interpretamos las sagradas escrituras y en San Pablo en Ef 4:11-13: manifiesta que: "Cristo ha dado a cada uno (apóstoles, profetas, evangelizadores, pastores o maestros) –podíamos añadir: arquitectos–, una gracia, para capacitar a los fieles, a fin de que cada uno, desempeñando debidamente su tarea, construyan el cuerpo de Cristo (...), hasta que lleguemos todos (...) a ser hombres perfectos (...) y alcancemos (...) la plenitud de Cristo".» Que el edificio ayude a los feligreses en esta capacitación y desempeño, en esta tarea escatológica, en su caminar cotidiano. Que evangelice».

El arte Sacro, desde sus orígenes en la Edad Media en Europa, fue muy común, sin embargo lo que más conocemos de esta categoría es el arte desarrollado durante el Renacimiento, por el hecho, de que en este periodo se concretaron grandes obras de arte realizadas por importantes maestros de la pintura y la escultura. Se tiene como ejemplo, a Miguel Ángel, quien pintó la Capilla Sixtina, a Leonardo Da Vinci, quien pintó la Última Cena y Bernini, quien creó las columnas en la Basílica de San Pedro,

entre otros, siendo los más comunes los temas de la Virgen María con el niño Jesús en sus brazos y la crucifixión.

Se denomina, Arte Sacro, a todas las obras artísticas que tienen como finalidad, servir de culto a lo divino y que por medio de pinturas, esculturas o mosaicos pretenden desentrañar cada pasaje y aspecto divino, el cual está ligado intrínsecamente a la arquitectura religiosa.

El arte religioso y el arte sacro, y todos sus objetos sagrados, son actividades de las más nobles del ingenio humano, estando relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar, con el fin último, de orientar santamente los hombres hacia Dios. La Santa Madre Iglesia, ha buscado siempre sus servicios principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales, actuando la iglesia como árbitro de las mismas, buscando siempre que estén de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales para ser consideradas aptas para el uso sagrado.

La Iglesia no posee un estilo artístico determinado, acomodándose, al carácter y condiciones de los pueblos, a las necesidades de los ritos y acepta las formas de cada tiempo.

La iglesia de San Nicolás de Tolentino, considerada la primera catedral de Barranquilla-Centro Histórico se encuentra ubicada en La plaza de San Nicolás, que originalmente se llamó Plaza de la Iglesia, está ligada a la construcción de la iglesia a principios del siglo XVIII; siendo un espacio público abierto a la comunidad de la ciudad de Barranquilla-Colombia.

Desde el siglo XVIII, hasta la primera mitad del siglo XX, fue el epicentro de la vida social, comercial y cultural de la ciudad. En julio de 2009, el Ministerio de Cultura y la Alcaldía de Barranquilla iniciaron su proceso de restauración y recuperación. El día 16 de marzo de 2011 fue inaugurada y puesta al servicio y disfrute de la comunidad, Su ubicación es entre las calles 32 (o de la Amargura o del Comercio) y 33

(o Real), y entre las carreras 41 (o Progreso) y 42 (o del Mercado), frente a la fachada de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, hacia el occidente.

En pleno Centro Histórico de Barranquilla, los costados de la plaza, excepto el de la iglesia, se encontraban edificados por primitivas casas de bahareque y techos de paja. Con el paso de los siglos, las construcciones fundacionales de la ciudad se transformaron una y otra vez hasta las actuales, entre las que se encuentran muestras de arquitectura colonial como la casa La corazza, y Republicana, como el antiguo Banco Comercial de Barranquilla, de estilo neoclásico, y el edificio Alzamora Palacio. En 1820, Simón Bolívar se alojó en la casa del coronel Santiago Duncan, ubicada en la calle de la Amargura (actual 32), en la esquina nororiental de la plaza. Posteriormente, en noviembre de 1830, antes de dirigirse a Sabanilla y finalmente a Santa Marta, el Libertador se residió en la casa de Bartolomé Molinares, ubicada en el extremo suroccidental de la plaza. Hacia 1883, en la plaza de San Nicolás se realizaban bailes de tercera o salones burreros, bailes de carnaval de las clases populares.

La Iglesia Católica, a través de los tiempos, jugó un papel importante para la consolidación y estructuración de la vida social, política económica y cultura para la Ciudad de Barranquilla, desde sus orígenes hasta la actualidad. Esta iglesia cristiana más numerosa del mundo, con usos y costumbres y todas las experiencias, han sido un vehículo de inquietudes, de proyectos y realidades. Este momento histórico, época colonial, republicana y hasta la actualidad, que nos ha tocado vivir es sumamente rico en acontecimientos, experiencias y posturas enriquecedoras con respecto al Patrimonio. Es así como el arte sacro pasa a ser un legado que va de una generación a otra, presentándose igualmente de diversas maneras; requiriendo compromiso de hacer un buen uso y conservación.

El mundo simbólico y la representación del arte religioso en la Iglesia de San Nicolás de Tolentino

La fe católica, y toda su red de símbolos humanistas y espirituales, desdibujó las costumbres de los pueblos indígenas, configurando así nuevas formas del espacio. Lo anterior, permitió, que la iglesia realizará modificaciones en pueblos fundados o poblados. Es así como dentro de la base moral urbano-cristiano se estableció cualidad y semejanza a la Ciudad de Jerusalén.

La iglesia de San Nicolás de Tolentino, cuenta con vitrales Neogóticos Grecorromanos, que describen los textos bíblicos a través de historias, puestas en escena de los apóstoles y la iconografía de signos y símbolos católicos cristianos de nuestro señor Jesucristo. Tanto la parte interna como la externa de la iglesia contiene una Arquitectura Neo Gótica florentina con sus puertas de ojival, con tres puertas de la Santa Trinidad, Columnas Grecorromanas compuestas, su Ábside o cúpula del Duomo en técnica de pintura al fresco- Renacentista, que describe: «El Espíritu Santo y los querubines», alrededor de esté en un destello de luz.

El conjunto arquitectónico crea objetos para producir emociones en la gente que admira este tipo de arte; que con la influencia francesa simbolista encuentra difusión y una aceptación entusiasta, un encuentro entre el ser espiritual y sus emociones, su alma y la admiración a una divinidad casi infinita donde existe el regocijo del creador.

El arte gótico en las cúpulas, ábsides, ventanas y puertas como también nervios, recogen la figura de Cristo y de los santos como de las esculturas; esto representa la divinidad y, en parte, los conceptos filosóficos sobre la naturaleza y el hombre de la filosofía escolástica. Esta humanización de las figuras de la escultura gótica pretende llevar los dogmas religiosos para el creyente, representan los temas de sangrado en una manera más emocional y sincera, de ahí las cifras reflejan las emociones humanas. Estas cifras simbolizan tanto el sufrimiento como la alegría de los cristianos; en este sentido,

es posible indicar que en el arte gótico está profundamente expresivo lo indicado. Un ejemplo de esto es la escultura de la Madre dolorosa, cansada del dolor por la pasión y muerte de su hijo. De la misma manera, los ángeles, con su escultura, denotan el espíritu celestial creado por Dios para su ministerio. Generalmente los ángeles, sus alas y es, en la mayoría de los casos, representaciones de jóvenes o niños alegres por la protección del creador (Rocha y Polifroni, 2020).

Comunidad Agustina de la Iglesia San Nicolás de Tolentino

La Iglesia San Nicolás de Tolentino, pertenece a la orden religiosa de San Agustín o comunidad agustina, seguidores de las bondades de Jesucristo y manejan sus creencias bajo la doctrina de San Agustín de Hipona, el cual con ayuda de su fe, enseñaron el evangelio y la lengua castellana al mundo en diversos países de Europa y Latinoamérica.

Quiénes son:

Somos, en primer lugar, seguidores de Jesucristo que, cautivados por el ejemplo y la doctrina de San Agustín, caminamos juntos, al tiempo que construimos nuestra propia historia.

Los Agustinos, son una comunidad religiosa seguidora de las bondades de Jesucristo y manejan sus creencias bajo la doctrina de San Agustín de Hipona, el cual con ayuda de su fe, enseñaron el evangelio y la lengua castellana al mundo en diversos países de Europa y Latinoamérica.

Actualmente, la comunidad se encuentra presente en los cinco continentes:

África, Américas, Asia, Europa, Oceanía. El fundamento de la vida agustina, es la vida en común, en la cual “todos los Hermanos, dándose a sí mismos, construyen el camino hacia Dios mientras sirven a los demás”. (Const. 6)

Según Franco (2010), de igual manera, los agustinos teniendo en consideración los concilios vigentes, se dieron a la tarea de implementar la arquitectura conventual, con el propósito de responder a la necesidad

de pacificar el proceso de conquista y dominio español sobre los indígenas, por parte de la iglesia católica, la cual prefirió llevar a cabo la evangelización de manera apaciguada. (Franco, 2010).

Mundo Simbólico en la Fachada de la Iglesia San Nicolás de Tolentino

En su entrada, esta edificación religiosa, de la Iglesia San Nicolás de Tolentino, comienza a entablar un diálogo con los que la contemplan; presentando como elemento más significativo, su estilo arquitectónico y de igual forma la época que lo marca. Como lo menciona Porres, J. (2020), en su explicación sobre las fachadas de los templos, estos indican no solo lo que ha sido sugerido por medio de los concilios, sino también, por elementos relacionados con las culturas de los pueblos; quienes interpretan sus creencias y rituales, enmarcadas de manera significativa por la tradición cristiana y su forma de ver el concepto de



Fotografía: Los Arcángeles y el Espíritu Santo. Biografía del Santo Patrono Nicolas de Tolentino siglo XVII. Eduardo Balcázar, Arquitectura - Universidad del Atlántico, Barranquilla - Colombia, 2018.

cielo y tierra. Existe, según el señor Porres (2020), un binomio cuadrado- círculo, con un movimiento vertical hacia la cúpula, acompañado de ornamentación que invita a los files a mirar hacia la parte superior del altar y en algunos casos, los techos en general. (Porras, 2020).

La Iglesia San Nicolás de Tolentino, en su fachada, representa los conceptos religiosos del león de san marcos de Venecia (Italia en el Cristianismo), el cual, se representa como el primer emblema utilizado en la ciudad de Venecia consistiera en una cruz de oro sobre fondo azul, colores utilizados por el Imperio bizantino, al que formalmente pertenecía. Al convertirse San Marcos en patrón de Venecia, después del traslado de su cuerpo, se comenzó a utilizar su figura en estandartes y confalones o gonfalones.

En este mismo orden, la fachada muestra diferentes mandorlas, definiéndose esta como una aureola en forma de óvalo. La mandorla es sinónimo de almendra porque la forma que tiene es la de una almendra. En su interior, aparece la imagen de Jesús, el Salvador. Es un símbolo recogido del judaísmo. El candelabro de siete brazos, representa un almendro. Cada brazo finaliza en un cáliz con forma de almendra que recogía el aceite y la mecha para que pueda lucir, para que así se manifestara la presencia de Dios que es la LUZ. La conclusión es: quien aparece dentro de la mandorla o almendra representa la Luz y la Santidad. Es el mejor sitio para dibujar a Jesucristo.

También en la fachada de la iglesia, hacia el centro, se puede apreciar, la mandorla de con la figura del Patrono de San Nicolás de Tolentino. Más arriba de este, aparece una figura de yeso de Jesús, sosteniendo el cáliz con la mano derecha y la hostia con la mano izquierda, apoyada sobre un nicho de estilo bizantino.

En el lado derecho del patrono San Nicolás de Tolentino, se ubican dos mandorlas más, la primera sobre el león de Venecia, figura que representa el Apóstol San Marcos, resalta la divinidad de Jesús (León Alado) y la segunda Mandorla sobre el Ángel, figura del Apóstol San Mateo tiene detalles muy humanos de Jesús (Ángel Alado).

Del lado opuesto, a la Izquierda de la mandorla central, se representa las figuras de la primera, Mandorla el cordero de Dios, figura del apóstol San Lucas, describe muy bien el aspecto sacrificial (Toro Alado) y acentúa el carácter sacerdotal de Jesús; y la segunda Mandorla sobre el Águila, figura del Apóstol San Juan se caracteriza por su elevación espiritual (Águila). A sus lados, los bustos de los doce apóstoles se reparten en un friso maravilloso, estas figuras fueron elaboradas en yeso.

Las fachadas laterales son iguales entre sí, caracterizándose por una decoración austera. Cuentan estos espacios con accesos propios y con ventanales de arcos abocinados, insinuándose los volúmenes de las torres. La fachada por el Paseo Bolívar, no posee un carácter eclesiástico, integrándose su estilo con el entorno republicano (Rocha y Polifroni, 2020).

Como descripción de la planta arquitectónica, la parroquia San Nicolás está integrada por el templo y la casa cural. Su planta está basada en las iglesias románicas. Compuesta por cinco naves: una central y dos laterales dobles y un deambulatorio con cuatro altares. Así mismo la iglesia cuenta con cinco accesos siendo el principal el ubicado por la nave central. En la parte inferior de la torre norte, se encuentran ubicados una capilla y el baptisterio; en la nave lateral, se encuentra el acceso a la torre sur (el campanario), igualmente, se llega al coro, comunicándose esta con la torre norte (la torre del reloj). Las naves se encuentran separadas por arcadas ojivales apoyadas sobre fustes y basa sencilla; en el caso del presbiterio los fustes y la basa son cruciformes.

La iglesia cuenta con una casa cural que se encuentra comunicada por la sacristía, posee un patio interior que reparte a varios espacios. En el piso superior se encuentra la biblioteca, las alcobas de los sacerdotes, la cocina y comedor. Siguiendo a un tercer nivel, se encuentran cinco alcobas y encima de estas se erige la torre central con una altura con 1.15 mts. La torre central de planta, en forma de cruz latina, se levanta sobre el presbiterio y la casa cural, compuesta por cuatro terrazas descubiertas. En la parte central de la planta, de forma rectangular, se

cuenta con una escalera de caracol, que lleva al cimborrio, siendo éste, unos elementos arquitectónicos en forma de torre, erigidos sobre el crucero de la iglesia; con funciones de iluminar y ventilar algunos interiores

Mundo Simbólico al Interior de la Iglesia San Nicolás de Tolentino

En su interior, la Iglesia San Nicolás de Tolentino cuenta con piezas religiosas como son los santos agustinos y las advocaciones de la virgen María.

Los santos agustinos en el Arte sacro de la Iglesia San Nicolás de Tolentino

Gonzales (2020), señala, que la Iglesia ha sido, durante muchos siglos, el gran mecenas de la creación plástica, promoviendo la producción de obras pictóricas y escultóricas. A través de cada época (siglo XIX-XX), los grupos de poder vienen apoyando a las comunidades religiosas, fomentando la devoción. Según Gonzales (2020), la imagen religiosa, comienza a producirse en el siglo XIX a través de técnicas de reproducción múltiple, con distribución y bajos costos de las piezas realizadas. La pintura va dejando paso a la litografía, y la escultura a la escayola (Porrás, 2020).

Las imágenes de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, están cargadas de contenidos religiosos consideradas Arte Sacro. Se considera, que toda imagen sagrada es religiosa, pero no todas las imágenes religiosas son consideradas sagradas. El arte litúrgico activo dentro de la liturgia religiosa, como objeto imprescindible para la celebración del culto. Atendiendo a esas consideraciones, se pueden observar, santos ubicados en la iglesia San Nicolás de Tolentino, Rita de Casia, modelo de esposa, madre, viuda y religiosa, nació en Roccaporena (Italia), a pocos kilómetros de Casia, el año 1380 y 1381. A los 16 años, se unió en matrimonio con Fernando Manzini y fueron padres de dos hijos varones. Contribuyó de forma decisiva en la conversión de su esposo. El odio generado por las luchas políticas entre grupos, segó la vida de su marido. Ambos hijos enfermaron

y murieron muy jóvenes. Rita - viuda y sin hijos - ingresó entonces en el monasterio agustiniano de Santa María Magdalena de Casia, donde vivió cuarenta años sirviendo a Dios fielmente y a la comunidad con dedicación y generosidad exquisitas.

Santa Clara de Montefalco, nació el año 1268 en Montefalco, cerca de Asís, en la Umbría italiana, que es tierra de santos: San Francisco, Santa Clara de Asís. Su gran talla mística iluminó con la luz de su espiritualidad los inicios de la historia de la Orden de San Agustín. Tanto a ella como a sus hermanos, sus padres supieron transmitirle una fe precozmente madura, el gusto por la oración y una tierna devoción a la Pasión de Jesús.

Santos Alipio y Posidio, Agustín habla de su amigo Alipio con admiración. Aunque distanciados por la edad, juntos vivieron una juventud azarosa, juntos recibieron el bautismo el 25 de abril del año 387 y también Alipio rigió una diócesis de África. El año 394, cuando Agustín era todavía sacerdote, fue nombrado obispo de Tagaste, pueblo natal de ambos. La relación de Posidio con Agustín data, al parecer, de los tiempos de la fundación del primer monasterio de Hipona.

San Nicolás de Tolentino, Nació en Sant' Angelo in Pontano (Italia) hacia el año 1245, aunque su nombre va unido a la ciudad de Tolentino, donde vivió treinta años. De 1275 al 10 de septiembre de 1305, fecha de su muerte. Ingresó de niño en los agustinos de su pueblo natal como estudiante y novicio. Fue ordenado sacerdote hacia 1273, cuando fue destinado a Tolentino.

Santa Mónica, Nacida en Tagaste el año 331 y 332, ocupa el primer lugar en la galería de santos de la Familia Agustiniana por ser la madre de san Agustín. Inseparables el uno del otro, madre e hijo dejan en un segundo plano a Patricio, padre y esposo, y a los otros dos hijos del matrimonio. La figura de Mónica, con una personalidad muy definida, da consistencia y color a la familia. Ella se encargó de llevar la iniciativa en la educación, con un acento especial en lo religioso.

San Ezequiel Moreno, nació en Alfaro, ciudad agrícola de La Rioja (España), el 9

de abril de 1848. Vistió el hábito religioso en el convento de los agustinos recoletos de Monteagudo (Navarra) en 1864 y profesó como religioso el 22 de septiembre de 1865. Concluido el mandato, se ofreció voluntario para restaurar la Provincia recolecta de La Candelaria en Colombia. Conocido por su celo misionero y sus virtudes, fue nombrado Vicario Apostólico de Casanare y consagrado obispo en 1894.

San Alonso de Orozco, nació en Oropesa, provincia de Toledo (España) el 17 de octubre del año 1500. Enviado a la Universidad de Salamanca, se sintió atraído por el ambiente de santidad del Convento San Agustín y entró en la Orden en 1522. Un año más tarde, profesó en manos de santo Tomás de Villanueva. Junto con otros religiosos - sobresalientes en ciencia, santidad y celo apostólico -, forma parte de un grupo granado de agustinos que se mueven cronológicamente en el siglo XVI.

Santo Tomás de Villanueva, es uno de los santos de mayor brillo en el santoral agustiniano. Nació en Fuenllana (España), un pequeño pueblo de la provincia de Ciudad Real, el año 1486, marcaron en su alma una particular sensibilidad por los pobres. Más tarde, recibiría el título de "Limosnero de Dios" y "Arzobispo de los pobres". Los años en contacto con la Universidad de Alcalá, donde obtuvo el título de Maestro en artes, dejaron en Tomás una profunda huella humanística.

San Juan Stone, Juan Stone se encontraba en el convento agustiniano de Canterbury cuando el 14 de diciembre de 1538 llegó un emisario del rey Enrique VIII con la orden de cerrar la casa. Fue condenado a muerte por defender la unidad de la Iglesia y no someterse al rey Enrique VIII que había sido proclamado por el parlamento cabeza suprema de la Iglesia en Inglaterra.

San Juan de Sahagún, Sahagún de Campos es una villa de la provincia de León, en España. Aquí nació Juan el año 1430 ó el 1431 y recibió la primera educación de los monjes benedictinos que tenían entonces un monasterio en Sahagún. Amaba el estudio, sobre todo el de la Sagrada Escritura. La libertad evangélica de su predicación le

acarreó la persecución por la verdad y la justicia.

Los Santos y Advocaciones de la Virgen María en Arte Sacro de la Iglesia San Nicolás

Santa Bárbara, nació en Nicomedia, cerca del mar de Mármara, a principios del siglo III. Fue hija de un sátrapa de nombre Dióscoro, quien la encerró en un castillo para evitar que se casara tan joven y para evitar el proselitismo cristiano. Al llegar su padre ella se declaró cristiana y se opuso al matrimonio que le propuso su padre diciendo que elegía a Cristo como su esposo. En respuesta su padre se enfadó, queriendo matarla en honor a sus dioses paganos. Por eso, Bárbara huyó y se refugió en una peña milagrosamente abierta para ella. Atrapada pese al milagro, fue capturada.

San Luis Beltran, nació en Valencia, España, en 1526. Desde muy niño se caracterizó por su humildad y obediencia. A los 18 años ingresó a la Orden de Santo Domingo y en 1547 fue ordenado sacerdote por Santo Tomás de Villanueva. En 1562, San Luis Beltrán fue enviado a predicar el Evangelio a los indígenas de América y llegó al puerto de Cartagena, Colombia. Sólo hablaba español pero Dios le concedió el don de lenguas, profecía y milagros. También trabajó en Tubera, Paluato, Cipacoa y Portavento. Durante su trabajo en América convirtió a miles de indígenas, desde el istmo de Panamá.

Arcangel San Gabriel, es uno de los tres arcángeles que menciona la Biblia y este solo habla con tres personas en la misma. En primer lugar habla con Daniel en el Antiguo Testamento, luego con Zacarías en el libro de Lucas para anunciarle la llegada al mundo de Juan Bautista, y finalmente con María, en la Anunciación, para anunciar la llegada de Jesús. Aunque en la Biblia no se le llama arcángel, toma este nombre y es además santo, junto con Miguel y Rafael.

La Inmaculada Concepción, es un dogma de la Iglesia Católica, que consagra como, aunque concebida y nacida por un pareja de mortales (Santa Ana y San Joaquín), la Virgen María nació pura, nunca tocada por

el pecado original, a diferencia de todos los demás hombres y mujeres.

Altar del Sagrado Corazón de Jesús, la imagen central de este altar es el Sagrado Corazón. Una bellísima pieza de arte de principios de siglo, con la técnica de madera y yeso, bordes en el manto con laminilla de oro, ojos de cristal y un detalle importante es que las manos de esta imagen son removibles, ya por la posición de las mismas, en actitud de bendición.

La representación de las 12 estrellas de la Virgen como los doce privilegios de María Santísima

Contemplación y significado de las 12 Estrellas de María según las Apariciones de la Virgen a la Sierva de Dios Madre María Consta de:

1. "Antes que los abismos fui engendrada yo; no había aún fuentes ricas en aguas." (Proverbios, 8:24).
2. "Y pondré enemistad entre ti y la mujer." (Génesis, 3:15)
3. "He aquí la esclava del Señor: Séame hecho según tu palabra." (Lucas, 1:38)
4. "Sin mancha, ni arruga, ni nada semejante, sino Santa e Inmaculada." (Efesios, 5:27)
5. "Salve, llena de gracia; el Señor es contigo." (Lucas, 1:28)
6. "He aquí que vas a concebir en tu seno, y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús." (Lucas 1:31)
7. "¿Cómo será eso, pues no conozco varón?" (Lucas 1:35)
8. "Junto a la cruz de Jesús estaba de pie su madre". (Juan 19:25)
9. "Glorifica mi alma al Señor, y mi espíritu se goza en Dios mi Salvador" (Lucas, 1:46-47)
10. "Hoy en día el arca viva y sagrada del Dios vivo ha encontrado descanso en el Templo del Señor." (cfr. 1 Crónicas, 16)
11. "El Señor Dios le dará el trono de David su padre, y reinará sobre la casa de Jacob por los siglos, y su reinado no tendrá fin." (Lucas, 1:32-33)
12. "Porque quien me halla a mí, ha hallado la vida, y alcanza el favor del Señor". (Proverbios 8:35) (Stagni, 2019).

Jesús de Nazaret, también llamado Cristo, Jesucristo o simplemente Jesús, fue un predicador y líder religioso judío del siglo I. Es la figura central del cristianismo y una de las más influyentes de la historia.

Imágenes de santos consideradas menores

Ante todo hay que aclarar que este grupo de imágenes son consideradas menores por el material de elaboración y poca la poca trascendencia de su autor e incluso no supera los 30 años de elaboradas, por tanto hacen parte de un grupo de imágenes que son colocadas por la tradición popular y las creencias religiosas de los fieles. También es por la posición en que se encuentran dentro de la iglesia en los altares menores.

San Martín de Porres Velázquez O.P. o San Martín de Porras Velázquez O.P. (Lima, Virreinato del Perú, 9 de diciembre de 1579 - *Ibidem*, 3 de noviembre de 1639) fue un fraile peruano de la orden de los dominicos. Fue el primer santo mulato de América.¹ Es conocido también como «el santo de la escoba» por ser representado con una escoba en la mano como símbolo de su humildad.

El Arte Sacro como arte sublimable en el interior de la Iglesia San Nicolás

Giotto di Bondone y los pintores de la escuela florentina, durante los primeros años del Trecento, al superar la manera greca lograron un avance decisivo en el desarrollo de un nuevo lenguaje pictórico. La ciudad de Florencia, junto con la ciudad de Roma habían sido los reductos más persistentes de la tradición clásica durante la etapa de la Pintura del Duecento, caracterizada por sus acentos bizantinos que dominaban el arte de la pintura en la Italia del Duecento.

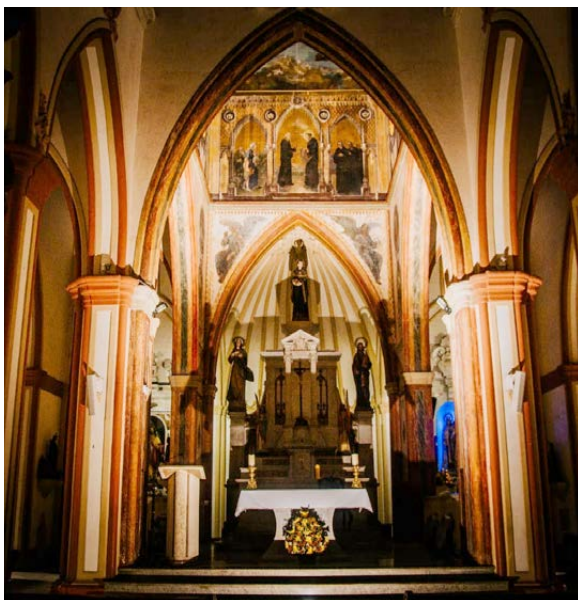
La torre central de la planta en forma de cruz latina, se levanta sobre el presbiterio y la casa curial, compuesta por cuatro terrazas descubiertas. En la parte central la planta central de forma 112 rectangular cuenta con una escalera de caracol que lleva al cimborrio, siendo este un elemento arquitectónico en forma de torre erigido sobre el crucero de la iglesia; con funciones de iluminar y ventilar algunos interiores.

En la cúpula de la Iglesia San Nicolás de Tolentino, se encuentran seis Vitrales, que representan a los apóstoles los cuales se describen a continuación:

Vitral del Apóstol San Pedro, que nació en Simón o Simeón; Betsaida, Galilea - Roma, h. 64/67) Es conocido como el Apóstol de Jesucristo y primer jefe de su Iglesia. Era un pescador del mar de Galilea, hasta que dejó su casa de Cafarnaum para unirse a los discípulos de Jesús de Nazaret en los primeros momentos de su predicación.

Vitral del Andrés el Apóstol, nació (en griego: 'Ανδρέας Andréas) (comienzos del siglo I - mediados o finales del siglo I), también conocido como San Andrés, fue probablemente el primer apóstol de Jesús. En la iglesia ortodoxa es conocido como Protocletos (del griego Πρωτόκλητος Prōtoklētos «el primer llamado»). Era el hermano mayor del apóstol Pedro.

Vitral del Apóstol San Mateo, este nació (Leví o Leví de Alfeo, llamado San Mateo Apóstol o San Mateo Evangelista; Siglo I) Evangelista y uno de los doce apóstoles de Jesucristo. La tradición cristiana le atribuye la autoría del primero de los Evangelios llamados sinópticos (los de San Mateo, San Marcos y San Lucas).



Fotografía: El ABSIDE - Altar Mayor- Iglesia San Nicolás de Tolentino. Eduardo Balcázar, Arquitectura - Universidad del Atlántico, Barranquilla - Colombia, 2018.

Vitral de Jesús, a través de piezas religiosas, de Jesús con la Eucaristía, Cristo había entablado una amistad muy honda con sus apóstoles, hasta el punto de abrirles los tesoros de su corazón. Ahora tenía que dejarlos y volver al Padre, pero quiere también quedarse con ellos, a través del vino y la hostia, que es el cuerpo y la sangre de Cristo.

También se cuentan con otros vitrales en la cúpula, tales como, Jesús ascensión y Jesús resucitado. El primero, representa los cuarenta días después de la Resurrección habiendo instruido a sus Apóstoles sobre la nobilísima misión de establecer el Reino de Dios en el mundo, Jesús iba a subir al cielo, donde le esperaban las glorias celestiales. Y el segundo, representa, al tercer día de haber muerto Cristo, varias discípulas cuyas fueron a la tumba y la hallaron abierta. Alguien había retirado la piedra que tapaba la entrada, y la tumba estaba vacía.

Se resalta en este escrito, lo relacionado con los espacios, como lo menciona, Porres J. (2020), especialmente sagrados que son legitimados por el valor que le da la comunidad y la tradición: altares para honrar a los dioses y a los santos; templos y santuarios para el encuentro del creyente con la Divinidad, lugares para el culto y la oración; también los monasterios y lugares de retiro espiritual, o lugares para el descanso eterno. Teniendo en cuenta lo anterior se menciona el mausoleo que contiene tres virtudes teologales.

Otra de las representaciones son las virtudes Teologales que representan la fe, la esperanza y la caridad, en ella Cultura francesa europea, provenientes de los aportes realizados por estas comunidades, específicamente a la iglesia católica. La belleza de este Mausoleo que contiene parte de los restos del Monseñor Eugenio Biffi, se dentro de la Iglesia San Nicolás de Tolentino. Su posición dentro de las paredes del altar mayor, nos muestra un monumento de estilo Barroco, Neoclásico del siglo XIX; trabajado en mármol con las Virtudes Teologales como tema en su conformación. Caridad lado derecho, la Fé en lado izquierdo...superior la Esperanza y en el centro el nicho sagrado (Porres, 2020).

El Concilio Ecuménico Vaticano II

En tiempos de la colonia, la República, y hasta el siglo XIX, se hacía la celebración de la Misa Tridentina, costumbre durante el Concilio de Trento y Vaticano I, siglo XVI, XVII, XVIII, XIX. Esta misa tridentina, recibe ese nombre, por la celebración de la misa del rito romano de la Iglesia católica según las prescripciones y rúbricas de las sucesivas ediciones del misal romano promulgadas desde 1570 a 1962.

La definición de Agnus Dei, Cordero de Dios, no tiene complicaciones, es sencilla. En la Iglesia católica, el Cordero de Dios señala los textos litúrgicos cantados o recitados durante el rito de la fracción, cuando las especies eucarísticas del pan, ahora, el Cuerpo de Cristo, se rompe y un pequeño fragmento se agrega al cáliz. Después del rito viene la Invitación a la Comunión, la cual comienza: "Éste es el Cordero de Dios..."

Es para acompañar el rito de la fracción, y las dos primeras líneas se pueden repetir cuantas veces dure la fracción. La primera parte de la invocación es esencialmente una cita de Juan 1, 29, "Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo". Éstas son las palabras de Juan Bautista cuando vio pasar a Jesús y, mientras bautizaba a los pecadores arrepentidos en el Río Jordán.

Otros elementos del Arte sacro y el arte religioso, se encuentran en el altar y son los siguientes: i) Mesa del Altar, material en Mármol de Carrara, Ubicado en el Presbiterio. Inaugurado el 2 de Julio de 1984, construido por el maestro Cantero D. Rafael Bejarano de Bogotá; ii) Antependio del Altar Mayor. Material de Mármol, ubicado en el Presbiterio, el cual consta de dos cuerpos: el primero posee una mesa de cuatro niveles, encontrándose en el centro el sagrario, así mismo, el tabernáculo de cuatro columnas de orden jónicos que soporta la cubierta a dos aguas con un frontón griego. iii) Sagrario, ubicado en la mesa del altar mayor, material en madera, en estilo romano, Lugar sagrado para las hostias y vasos sagrados. Puede ser abierto, únicamente por el Cura o Párroco; iv) Altar Mayor, con estilo Gótico, el cual tiene elementos decorativos. v) Trasaltar,

ubicado en el Presbiterio Mayor, en material en Concreto. Este, posee un vano con un arco ojival, con acceso al presbiterio. Lo forma un muro escalonado, en la parte superior central se encuentra la estatua de San Nicolás. Conformado en Madera en bajo nivel. Al lado derecho se encuentra la virgen María y al izquierdo San José construido en 1918. En este mismo trasaltar se encuentra una pintura de técnica de óleo sobre lienzo. Esta presenta al espíritu santo, representado por la paloma en el centro rodeado por 4 ángeles, las medidas son 7,50 mts x 5.50 mts.

Otro elemento fundamental, del Arte sacro y Arte religioso en la Iglesia San Nicolás de Tolentino, es el púlpito, se encuentra en la nave central. Estilo Barroco. En material de madera, y tiene forma de Planta octogonal. El antepecho tiene a los cuatro evangelistas y el escudo de Colombia de color dorado y el fondo garante en cada lado. En las aristas se encuentran elementos orgánicos vegetales en la parte inferior y en la superior querubines. El tornavoz tiene forma octogonal. La paloma simboliza al espíritu santo, con un fondo color cielo.

Sobre el púlpito se encuentra el Arcángel San Miguel, el cual que extiende las alas, simboliza la agilidad del mensaje que se proclama, que debe llegar hasta el corazón del Hombre, la palabra de Dios que ágil y es como espada de dos filos, es fuego en el corazón.

La otra función del arcángel Miguel, según la Escritura, es la de protector del pueblo de Dios (cf. Dn 10, 21; 12, 1). Queridos amigos, sed de verdad "ángeles custodios" de las Iglesias que se os encomendarán. Ayudad al pueblo de Dios, al que debéis preceder en su peregrinación, a encontrar la alegría en la fe y a aprender el discernimiento de espíritus: a acoger el bien y rechazar el mal, a seguir siendo y a ser cada vez más, en virtud de la esperanza de la fe, personas que aman en comunión con el Dios-Amor.

El Arcángel Gabriel, se encuentra sobre todo, en el magnífico relato del anuncio de la encarnación de Dios a María, como nos lo refiere san Lucas (cf. Lc 1, 26-38). Gabriel es el mensajero de la encarnación de Dios. Llama

a la puerta de María y, a través de él, Dios mismo pide a María su "sí" a la propuesta de convertirse en la Madre del Redentor: de dar su carne humana al Verbo eterno de Dios, al Hijo de Dios.

Por otra parte el, San Rafael se presenta, sobre todo, en el libro de Tobías, como el ángel a quien está encomendada la misión de velar y curar. Cuando Jesús envía a sus discípulos en misión, además de la tarea de anunciar el Evangelio, les encomienda siempre también la de curar. El buen samaritano, al recoger y curar a la persona herida que yacía a la vera del camino, se convierte sin palabras en un testigo del amor de Dios. Este hombre herido, necesitado de curación, somos todos nosotros. Anunciar el Evangelio significa ya de por sí curar, porque el hombre necesita sobre todo la verdad y el amor.

EL Arte Sacro desde Israel en la iglesia de San Nicolás de Tolentino

Muchos peregrinos que viajaban a la Tierra Santa a partir del siglo "XVI, registraron en sus diarios de viaje la talla de objetos religiosos elaborados en madreperlas del Mar Rojo, y vendidos en las entradas de los lugares santos y otros como la Gruta de la Leche, el mercado de Belén, el Santo Sepulcro, la Vía Dolorosa y la Puerta de Jaffa de la ciudad vieja de Jerusalén. Entre estos objetos figuraban amuletos, rosarios, dijes y pequeñas cruces." Anónimo.

La iglesia San Nicolás de Tolentino, consta en su historia con un arte Sacro, de aproximadamente de 500 piezas que provienen en su mayoría de familias inmigrantes palestinas de la ciudad de Barranquilla y que datan del siglo XVIII - XXI. Estas piezas se encuentran en los diferentes museos de arte colonial del mundo, tales como el museo de las finas Artes de Boston (Masachusetts). Otra parte importante proviene de la colección del taller Palestina de la ciudad de Barranquilla que se encuentran realizadas por los artesanos y artistas que desde 17 años están laborando. Estas colecciones únicas de obras fueron elaboradas en materiales como madera de ébano, corazón rojo, madera de olivo de Jerusalén, nácar blanco australiano, nácar oro filipino y piedras semipreciosas

como turquesas, lapislázuli y malaquita, manifestaciones artísticas del arte sacro.

Todo este arte sacro, los crucifijos elaborados en nacar y madera de Olivo, fueron elaborados para la técnica de Arte Sacro, las cuales, fue transmitido a los artesanos palestinos de rito católico latino por la orden franciscana a través de su escuela "Terra Santa". La técnica enseñada fue la del grabado o incisión con buril, de origen europeo, y que empleaba tinta negra de fondo con colores rojo y verde para resaltar los detalles de las obras. El tema principal de estos objetos era la iconografía de la orden de los Franciscanos. Delegación Diocesana para el patrimonio.

"Y hemos visto su gloria". Las maravillas del Patrimonio pueden ser analizadas desde el punto de vista de una recuperación completa de todos los edificios, hecho muy difícil en algunos casos.

Serrano (2015), presenta a la evangelización y el cuidado espiritual que le fue dado a las comunidades negras por parte de los jesuitas, estableciéndose diferencias, de lo que pasaba con los indígenas. Continúa Serrano (2015) cuando afirma que con los jesuitas se regentaban parroquias, doctrinas por lo que fueron escasos los frutos en la evangelización con el mundo indígena. La preocupación por los esclavos procedentes de África fue muy tardía respecto a la indígena y consistía más bien en los primeros auxilios más que en la búsqueda de soluciones a su situación.

CONCLUSIONES

El arte sacro en la Iglesia de San Nicolás en la ciudad de Barranquilla, hace referencia a piezas sagradas preservadas, bajo tiempo y espacio; sin embargo, otras lastimosamente por los episodios marcados durante las distintas épocas, se han visto deterioradas y algunas han desaparecido. El Baluarte de las piezas de arte de los Santos, la Iconografía religiosa en su fachada y en general su Arquitectura Neogótica interna, han sido un reflejo de los diversos cambios y estilos vistos en la sociedad frente a los nuevas ideologías filosóficas, políticas y sociales.

Así mismo, el racionalismo y la Iglesia Ortodoxa opositoras del Catolicismo, se han

visto en la necesidad de convivir en una misma comunidad, respetando sus propias creencias y teorías científicas, diferentes a la religión católica tradicional que se venía de manera tradicional practicando en los siglos pasados.

El episcopado colombiano pasada la época de los sesenta se organiza nuevamente debido a que mejoran las relaciones entre el estado y la iglesia. Es así como se tuvo en América Latina el CELAM, (el Consejo Episcopal Latinoamericano), que agrupó a los obispos de la Iglesia Católica de Latinoamérica y las Antillas); la Sede del CELAM estaban ubicadas en Bogotá la capital de Colombia.

El problema del Arte Sagrado que más ha preocupado a la Iglesia hasta el Concilio de Trento ha sido el de la figuración: tanto los conflictos iconoclastas, como la casi idolatría de las imágenes, provocaron el pronunciamiento sucesivo de los Concilios

Trullano II (año 692), II de Nicea (año 787), Constantinopolitano IV, y Trento (Sesión XV). Este último se hace eco de los abusos aducidos por los reformadores protestantes a los que Roma, o no había prestado atención, o había transigido demasiado; Alrededor del tema de la iconografía giran también las intervenciones personales de los Papas relacionadas con el Arte, la Arquitectura y afines.

El Concilio Vaticano II supuso la mayor revolución experimentada por la Iglesia desde la Contrarreforma; mostrando progreso en la historiografía eclesiástica. Es así como es el Vaticano II el que reconoce ese valor, lo legitima y le abre la oportunidad a nuevas generaciones de iniciar procesos investigativos sobre el tema. Las grandes perspectivas conciliares no han finalizado, continuando con su papel de seguir estimulando la vida de la iglesia y la continuidad de su historia en este nuevo milenio.

Referencias Bibliográficas

- Blanco B. (2000) Primitivo origen de Barranquilla. Documentos de Publicaciones ediciones Uniautónoma. Colombia.
- Fals, B. (1976) Capitalismo hacienda y poblamiento en la Costa Atlántica. Editorial Punta de Lanza. Bogotá, Colombia.
- Faggioli M. (2012). True Reform. Liturgy and Ecclesiology in Sacrosanctum Concilium, 161.
- Franco, E. (2010). Historia del arte y arquitectura mexicana. C22. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Ciencias Básicas e Ingeniería / Licenciatura en Arquitectura.
- Malabet, D. (1928). Barranquilla, su origen y crecimiento. Republicano en el Directorio Comercial de Barranquilla, Pág. 23. Disponible en Biblioteca Piloto del Caribe. Barranquilla.
- Ministerio de Vivienda (1973) Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las indias, dadas por Felipe II en 1573. Archivo General de las Indias, Servicio Central de Publicaciones. Madrid, España.
- Porras B. (2020). Forma y función en espacios sagrados. ISBN: 978-84-09-05197-7. Actas. Universidad Rey Juan Carlos. Servicio de publicaciones. Pág. 14.
- Rocha D. y Polifroni, G. (2020). El Arte Sacro en la Villa de Barrancas de San Nicolás. Editorial Planeta.
- Romero L. (2020). Formas Urbanas e Imaginarios en Barrancas de San Nicolás. Libro En Autores Delma Rocha y Giovanni Polifronni. El arte Sacro en la Barrancas de San Nicolás. Editorial Grupo Planeta.
- Serrano G. (2015) Obispado de Cartagena de Indias en el siglo XVIII (Iglesia y poder en la Cartagena colonial). Trabajo de tesis de Grado Doctorado. Sevilla, España.
- Stagni C, (2019). Las 12 estrellas de la virgen. Los 12 privilegios de María Santísima. <https://gloria.tv/post/eEJaLYqStdPp6VhNPJ77G4eF9>
- Zambrano, F. y Bernard, O. (1993) Ciudad y Territorio. El proceso de Poblamiento en Colombia. Academia de Historia de Bogotá.

Marcapata-Cuzco: El Templo de San Francisco de Asís y El Inka Ingleshia Wasichacuy

Elizabeth Kuon Arce
Cuzco-Perú

El poblado de *Marcapata* está situado en la vertiente septentrional del macizo del *Ausangate* (6384 msnm.) en la provincia de *Quispicanchi*, región del Cuzco. A 3150 msnm., gran parte del año está cubierta de niebla y en otros tiempos formaba parte de una importante ruta del oro y la coca que unían la Amazonía con los Andes.

La construcción del templo dedicado a San Francisco de Asís, data aproximadamente de 1689. Desde entonces fue Parroquia franciscana, donde se llevaba a cabo el programa evangelizador tardío para la conversión de los “chunchos”, nativos infieles de etnias de la cuenca amazónica, que habitaban “tierra adentro”, aquellos parajes de la selva suroriental conocida por los incas como el *Antisuyu*. Durante la colonia, estas poblaciones que se beneficiaron con la riqueza de la zona, estableciéndose parroquias ricamente ornamentadas.

En el imaginario popular, el origen de este recinto religioso está asociado a la época colonial y el tiempo cuando los pobladores de la zona recibían la doctrina en la nueva fe. Surge así el mito que narra las peripecias del santo patrono del poblado, San Francisco de Asís y del constructor de su templo, el héroe cultural *Phuyutarki*, cuyas respectivas

historias se entrelazan hasta el punto de confundirse e incluso superponerse. El nombre *Phuyutarki*, significa “el que anda en la nube”, “el que sube a la nube” o “hijo de las tinieblas”, debido a que gran parte del año el poblado está cubierto de neblina, característica ecológica de la zona. El mito y sus variantes señalan la existencia de las comunidades alrededor del poblado de *Marcapata* que participan directamente en la celebración del *Wasichakuy* o “Repaje”, motivo de esta presentación.

Uno de los relatos señala que en tiempos coloniales, llegaron a las estribaciones de *Marcapata*, tres sacerdotes procedentes de Asia. Cada uno decidió fundar un templo en comunidades rurales del sur del Perú: el de Ollahecha en la región de Puno, el de Pitumarca en la provincia de Canchis- y el de Marcapata, en la provincia de Quispicanchi, ambas en Cuzco, convirtiéndose estos tres recintos religiosos en “hermanos”. En su momento eran singulares por tener su cubierta de paja brava, *ichu* (*Stipa ichu*), pero en nuestros días sólo el templo de Marcapata conserva su techo original. Los otros dos lo perdieron en el tiempo, motivo por el que también perdieron valor e importancia. Cabe anotar que hasta poco tiempo atrás, estos tres poblados, Pitumarca y Ollahecha

y Marcapata, constituyeron centros de un circuito de intercambio agrícola y de pastoreo, que articuló un área principal del sur andino. (Sendón, 2004)

Otra versión refiere que el inca *Phuyutarki*-héroe mítico- y sus hermanos *Chukitarki* y *Uyutarki*, construyeron estos tres templos que fueron similares y “mellizos” por ser trabajo de tres hermanos. La narración afirma que sólo el templo que nos ocupa es inca, porque conserva su cubierta de paja, no así los otros.

El Templo

El templo tiene dos advocaciones, la primera y evidente es la de San Francisco de Asís, santo nacido en Asís, Italia en 1182, fue bautizado con el nombre de Juan, pero fue llamado Francisco por su padre. La segunda, poco conocida pero que es importante en la cosmovisión de los pobladores de Marcapata, es al *Apu Pachatusan*, montaña situada frente al poblado y a la entrada principal del templo que está en el muro de pies, advocación de la religión tradicional directamente relacionada con el *Wasichakuy*.

San Francisco de Asís ocupa un frente de la plaza del poblado y lo circunda su amplio atrio delimitado por muro de adobe con arquería. Tiene dos accesos, el principal con “capilla abierta” y pintura mural con escena de San Francisco evangelizando a tres “chunchos” vestidos con *cushma*, vestimenta del grupo *Huachipaire*, ubicado en el muro de pie, y el otro lateral en el muro de la Epístola (derecho). Tiene torre campanario exenta, en adobe, situada una esquina del atrio, visible desde la plaza y capilla absidal en el muro de cabecera.

La estructura de su gran cubierta a doble agua es de par y nudillo y como característica sobresaliente el techo está cubierto por paja – *ichu* en quechua, ya mencionado, un pasto del altiplano andino sudamericano que crece en el piso ecológico de puna sobre los 3,800 m.s.n.m., que lo hace único en su género.

Interiormente es de una nave, con arco triunfal, retablo mayor, otros laterales

discretos y coro alto. La presencia de paramentos pintados en el templo, es uno de sus valores patrimoniales más remarcables. Así en muros exteriores como los del interior del recinto religioso, están cubiertos de murales con temas de carácter religioso y decorativo del siglo XVIII, reflejando un barroco mestizo de gran calidad.

El templo está en muy malas condiciones de conservación, motivo por el que está en camino el inicio de su restauración que correrá a cargo del Ministerio de Cultura del Perú-Dirección de Cuzco, la Parroquia a cargo de la Orden Jesuita y la World Monuments Fund (WMF).

El extraordinario suceso en este recinto religioso, es la ceremonia ritual del cambio de la cubierta de paja, antigua costumbre que se lleva a cabo cada cuatro años, el segundo domingo de agosto. Su nombre en quechua es el de *Inka Ingleshia Wasichacuy*, o “Repaje”, o simplemente *Wasichacuy*, que significa literalmente “construir la casa”, connotación restringida porque en la cultura andina, se considera que la casa está construida cuando se coloca el techo, hecho que le confiere a la edificación la categoría de hogar que acoge a los humanos. (Flores, Kuon, Samanez, 2009, 105).

Esta costumbre se traslada a la “Casa del Señor”, el templo. En el “repaje”, participan hombres y mujeres de las cuatro comunidades “madre”, en las diversas actividades que conlleva esta ceremonia y que forman el distrito de Marcapata y son: Puyca (norte), Sawancay (sur), Qollasuyu (oeste) y Marcapata Qollana (oeste). Tiempo atrás, de cada una de las mencionadas se desprendió otra, conocida como comunidad “hija”, siendo la más importante *Qollana-Marcapata*, referida como “comunidad madre”, en los mitos de origen del templo.

El cambio de la paja del techo se realiza en gran ambiente festivo comunitario, donde la música y la comida están siempre presentes. Demanda una semana de trabajo, con una compleja estructura de la fiesta en sí, pues implica al decir de Sendón [...] *toda*

una recreación simbólica y social del espacio y de los grupos sociales marcapateños. (Sendón, 2004, 55)

Este breve texto pretende mostrar un importante ejemplo de patrimonio material- el templo de San Francisco de Asís- y la ceremonia del cambio del techo *Wasichakuy*, que conlleva una serie de conocimientos, prácticas y rituales asociados al mismo, motivo por el que en agosto del 2015, el Ministerio de Cultura del Perú, reconoce esta fiesta, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación,

La Ceremonia Ritual

La división cuatripartita que rige el territorio del distrito y del centro poblado de Marcapata, con las 4 comunidades o ayllus y sus cuatro respectivas “hijas”, se ve reflejada en la división del techo del templo para su “repaje” así como el espacio del templo. Éste se divide en cuatro partes, responsabilidad de cada comunidad, según su ubicación espacial territorial respetivamente. Este hecho también presenta un modelo de organización social en los Andes, ampliamente documentado.

El primer día se llevan a cabo una serie de actividades que permitirán a los participantes proceder con el cambio de la paja, siempre al compás de música, interpretada por personas de la comunidad, consumo de viandas, chicha y *picchado* (masticado) de coca, y la concurrencia de los pobladores, que en ambiente de fiesta llegan al emplazamiento del templo.

La comunidad madre “Collana Marcapata” lidera un momento importante en el atrio del templo: un conjunto de comuneros representan la escena de “arrear una mula”, animal interpretado por un personaje, el “patrón” o dueño del mismo, quien sostiene una pieza de madera tallada que representa la cabeza de una mula, en cuya base a modo de las patas del animal, van sujetas dos maderas en forma de “V”. La “mula” además, tiene cubierta la cabeza con una bufanda, para que en los trayectos que deba realizar no se “asuste y desvíe”. Así mismo,

lleva colgado un cencerro para anunciar sus viajes y va sujetado por una cuerda que es jalada por otro comunero. Esta pareja es seguida por un grupo de jóvenes solteros que a manera de “hato de llamas”, conducida por un llamero, llevan en sus espaldas las cargas de paja-*ichu*, maderos y hojas de *niwa* (*Cortaderia Sp.*), como lo harían las llamas (*Lama glama*). Van acompañados por adultos, mayordomos de las comunidades y mujeres portando viandas.

Además de cubrir el techo, la paja sirve para elaborar algunos elementos como escaleras, sogas, varas, que son tejidas por los comuneros de cada uno de los ayllus, elementos necesarios para la realización del “Repaje”. En la cubierta se colocan mástiles, en el piso otros tantos alineados a los anteriores, para sujetar un tipo de poleas que servirán a la “mula” poder bajar y subir la paja sin dificultad durante innumerables viajes que debe realizar mientras se va cambiando el techo. El cencerro que cuelga de la mula, sirve para anunciar la subida y bajada de la paja cargada por este “personaje”.

Una vez que el techo se ha dividido y repartido en sectores o *wachus* (surcos), cada grupo de varones se reúnen bajo un *carguyoc* y toman posesión de un surco, es decir el lugar específico en el techo donde realizarán las tareas específicas. Todas estas actividades las realizan exclusivamente los varones, quienes beben chicha, trago y *picchan* (mascan) hojas de coca, durante las jornadas respectivas. Cabe señalar que el hecho que las cargas de paja atadas estén alineadas en surcos, hace que la techumbre luzca como “un verdadero campo de cultivo”. (Castillo, 2011, 10). En este momento, suena la campana del templo dando así inicio al trabajo del “Repaje”.

El primer elemento que la “mula” transporta al inicio de este ritual, es el descenso de la Cruz que corona la cumbre del templo y que al final del mismo, deberá volver a su lugar. Mientras tanto, el objeto sagrado, permanecerá cerrado en el templo, al cuidado de los mayordomos.

Es de señalar que toda esta actividad se desarrolla dentro de una rigurosa organización social y espacial. La organización social está constituida por la división del trabajo entre los pobladores de cada una de las cuatro comunidades “madre”, que se ubican en la parte alta de la techumbre y las otras cuatro comunidades “hijas” en los faldones del techo. A su vez, este trabajo comunitario que toma prácticamente una semana, significa el encuentro de estas comunidades dispersas en un extenso territorio y la interrelación que ello significa: el de reponer el techo de paja de “la casa del Señor” que es una herencia común y de gran significado ideológico. Y desde la óptica del orden espacial cuatripartito ya comentado, refleja igualmente, la misma división de su emplazamiento geográfico respecto del templo.

Finalmente cabe afirmar además, que los diversos y complicados momentos de la fiesta, pocas veces entendido, como las actividades que realizan los mayordomos, así como otros actores que hacen de inspectores, guardianes, quienes seleccionan la paja, hombres y mujeres que tejen la soguilla de *niwa*, jóvenes que representan a las “llamas” formando hatos, comparten el profundo arraigo del pensamiento andino, basado en la reciprocidad.

Lo descrito es una breve simplificación de esta importante fiesta pues en realidad, es un evento que conlleva muchos detalles a veces confusos y dentro de un espíritu de excitación colectiva.

Bibliografía

- Castillo Cerf, Diana. “La Fiesta del Wasichacuy en Marcapata”. En: El Antoniano. N° 119. Tomo 21. P. 9-12. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Cusco, 2011.
- Flores Ochoa, Jorge, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo. *Pintura Mural en el Sur Andino*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1993.
- Kuon Arce, Elizabeth: “Pintura Mural. Memoria de un Olvido”. Pintura Cuzqueña. Editores: Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden. Museo de Arte de Lima - MALI. Lima, 2016.
- Macera, Pablo. “El Arte Mural Cuzqueño, siglos XVI-XX”. *Apuntes* No. 4. Universidad del Pacífico, Lima, 1975.
- *La Pintura Mural Andina*. Siglos XVI-XIX. Editorial Milla Batres. Lima, 1993.
- Sendón Pablo F. “El wasichacuy de Marcapata. Ensayo de interpretación de una costumbre’ andina”. *Revista Andina*, 39, p. 51-73. 2004.
- *Tunupa en Marcapata: las andanzas de San Francisco de Asís y su acólito Phuyutarki en el sur, peruano*. 2017. Rescatado de: <https://journals.openedition.org/jsa/15212?lang=enhttps://doi.org/10.4000/jsa.1521>.

El Real hospital de San Pedro en la ciudad de Puebla y su importancia como patrimonio cultural

José Antonio Terán Bonilla

Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

Resumen

En esta investigación se estudia el edificio del Real Hospital de San Pedro con el propósito de dar a conocer su evolución histórica, funcional y arquitectónica, con el fin de resaltar su importancia como patrimonio cultural, presentando las innovaciones tecnológicas que tuvo en su estructura en determinados momentos, así como las transformaciones sufridas a lo largo de su historia desde el siglo XVII hasta el XX, algunas de ellas para adecuarlo a las necesidades del momento, mencionando las intervenciones (adecuadas y desacertadas) de que ha sido objeto a partir del instante en que dejó de prestar sus servicios como nosocomio, en la mayoría de las ocasiones con la finalidad de conservar dicho patrimonio cultural religioso, inmueble de gran relevancia en la historia de la ciudad, mismo que funcionó como nosocomio desde la segunda mitad del siglo XVI hasta 1917, declarado Monumento Nacional el 27 de marzo de 1940.

El edificio de lo que fuera el Real Hospital de San Pedro es ejemplo y resultado de la construcción, transformación, ampliación y/o modificación de sus espacios arquitectónicos realizadas en diferentes épocas, desde el siglo XVI hasta el XX. Sin embargo, su historia es poco conocida, de ahí el que nos aboquemos a presentarla con el propósito de exaltar su importancia como patrimonio cultural.

Por medio del análisis documental y del monumento en sí, se puede observar que las obras efectuadas en él obedecieron a sus necesidades de crecimiento, mejor funcionamiento e higiene, en muchos casos, aplicando los avances de la época

sobre normas de salud y medicina, por lo que el inmueble muestra la evolución de los conceptos hospitalarios a lo largo de su vida como nosocomio. Por lo general, las intervenciones que se realizaron en él se apegaron a las modalidades arquitectónicas del momento y fueron ejecutadas por maestros albañiles, carpinteros y arquitectos que pertenecían al gremio de la construcción.

Hasta el momento se desconoce la fecha exacta de su fundación, hecho gestionado por el obispo fray Julián Garcés y concretizado en 1545.¹ Desde el principio, estuvo administrado por el Cabildo de la Catedral de la Puebla de los Ángeles; poco después se logró "... fuera admitido bajo Patronato



Vista de la fachada del templo y ex Real Hospital de San Pedro.

Foto: José Antonio Terán Bonilla

Regio”,² por lo que cambió su nombre por el de Real Hospital de San Pedro, continuando su administración bajo el citado Cabildo Eclesiástico.³

El hospital funcionó de acuerdo con los lineamientos que se tenían para estas instituciones de salud en España y cuyos orígenes se dieron en el Medievo.⁴

Poco se sabe del edificio del nosocomio en sí para el siglo XVI, el cual contaba con dos pisos, un patio, varias enfermerías y una huerta. Su iglesia se ubicaría en una de las esquinas del solar, dando sus portadas a dos calles; para la construcción de ésta se contrató en 1564 al maestro de carpintería y albañilería Francisco Doró.⁵

En el siglo XVII, en 1605, se hizo pregonar la contratación para erigir las arcadas del patio principal, claustro construido en etapas: en dicho año laboraron en él los canteros Agustín García Allende y Alonso Pablos.⁶ Posteriormente, en 1608, el primero de ellos contrata: “...hacer una danza de arcos baja, delante de un cuarto nuevo que servía

de enfermería de pobres.”⁷ Los maestros Antonio Ortiz del Castillo, maestro mayor de la catedral; Jerónimo Hernández, aparejador de la obra catedralicia y Alonso de Rivera, maestro de cantería y albañilería, revisaron el contrato y estipularon que cabrían ocho arcos de medio punto y siete columnas con basa y capiteles toscanos, además de dos arbotantes a los lados, con sendas repisas.”⁸ Nicolás de Montiel concluyó la danza de arcos y en dicha obra, trabajaron los canteros Alonso Pablos y Francisco de Avendaño.⁹

El capitán y maestro de albañilería Francisco de Aguilar, en 1616 laboró arduamente en el nosocomio; se comprometió a rehacer una cubierta de una de las enfermerías del primer patio, terminar otra en el segundo patio, levantar cuatro danzas de arcos altas y bajas con columnas y arcos en cantería así como alargar la iglesia. Dos años después, el templo fue techado con cubierta de madera de alfarje por los maestros carpinteros y albañiles Andrés y Alonso Hernández – padre e hijo–, para lo cual previamente mudaron el arco toral de la capilla mayor y subieron la altura de los muros de la iglesia.¹⁰

En 1622 los maestros Nicolás de Montiel, Juan Gutiérrez de Bonilla y Agustín Hernández se comprometieron a realizar la erección de dos danzas de arcos de la planta alta del claustro.¹¹ Las actuales arcadas del patio principal coinciden en número y estilo con los indicados en los documentos, por lo que se deduce datan del siglo XVII.

Entre 1623 y 1624 se efectuaron diversas obras de reparación, mantenimiento y creación de nuevas portadas, siendo sus principales ejecutores el maestro de albañilería y cantería Juan Gutiérrez de Bonilla y el maestro cantero Félix de Salcedo. Además en 1635, Agustín Hernández de Solís, maestro de cantería y albañilería acordó hacer la fuente del patio principal, así como una caja de agua y un estanque para el segundo patio.¹²

Es probable que las fachadas principal y lateral de la iglesia se hayan efectuado en esta época, pues su diseño es manierista.

Se sabe que el Real Hospital de San Pedro "...recibió solamente hombres hasta 1640, año en el cual se ha dicho que el edificio quedó terminado, «junto a la iglesia de San Pedro», de donde tomó su nombre..."¹³

Por disposición de don Juan de Palafox y Mendoza, el nosocomio se hace mixto, en 1643, pues dicho obispo decidió transformar el hospital de mujeres de San Juan de Letrán en colegio para niñas huérfanas, trasladando a las enfermas al hospital de San Pedro.¹⁴ Como se puede intuir por la consulta de documentos, el proyecto de Palafox fue bien planteado con anterioridad, por lo que el edificio del nosocomio requirió de ampliaciones previas para atender adecuadamente a las pacientes femeninas.

Este obispo renovó tal obra y le alcanzó bulas para fundar la Congregación de San Pedro de Sacerdotes.¹⁵

En el último tercio de la centuria decimoséptima, durante el periodo del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (1677-1699), se efectuaron importantes

obras; se cambió la techumbre de madera de la iglesia por bóvedas y una cúpula, obra que resultó tan importante que el templo se volvió a bendecir en 1679.¹⁶ También, en la planta alta del hospital "...labró tres salas muy capaces, una para enfermería de hombres españoles; otra para los indios y una tercera para solas las mujeres; todas con tal disposición que desde cada una pudiesen los enfermos oír la misa que se dice en un altar que hace frente a todas ellas".¹⁷

Esta descripción de las salas de enfermería, da a entender que la disposición de las mismas, en planta, era en cruz latina, forma propuesta para los hospitales por el tratadista italiano Filarete,¹⁸ aunque en este hospital los brazos o naves poseen distintas dimensiones, dando como resultado –en planta– una cruz irregular, quedando ubicada la capilla en la intersección de los dos ejes de la cruz.

También, este obispo, "en un lugar más retirado [...] mandó labrar un saloncillo recogido, para que en él se curasen los dolientes de humor gálico";¹⁹ seguramente obedeciendo a que entre 1694 y 1703 se incorporaron al nosocomio los enfermos que anteriormente eran atendidos en el hospital de "Bubas", especializados en sífilíticos,²⁰ y ordenó la construcción de viviendas para el personal rector y de servicio.²¹



Vista del patio principal cuando fue sede del "Palacio del Deporte"
Foto: José Antonio Terán Bonilla

Hacia 1685 Diego de la Sierra, maestro de arquitectura, albañilería, cantería y alarife se encontraba trabajando en las bóvedas de las enfermerías de dicho hospital,²² y declaró había hecho y fabricado "...dos enfermerías alta y baja en el hospital real de San Pedro".²³ Para esa época, el nosocomio llegó a contar con botica, sala de distinción, departamento de amas de leche, casa de cuna, orfelinato, cementerio y dos salas de "unción", una para hombres y otra para mujeres.²⁴ Para finales del siglo XVII el Real de San Pedro era el único que tenía carácter de general mientras que los otros nosocomios atendían solamente determinadas enfermedades.²⁵

El edificio del Real Hospital de San Pedro, en el siglo XVIII también fue objeto de varias intervenciones; entre 1715 y 1719 Pedro Delgado Soria efectuó algunas obras, transformando y/o arreglando varias partes del edificio.²⁶ Se adaptó uno de los cruceros de las enfermerías de la planta "filaretiana" para atender a los clérigos y sacerdotes pobres. Concepción Amerlinck comenta que: "Las demás salas tenían camas consecutivas [...]" y en el crucero que formaban había un

cuarto muy amplio para clérigos y sacerdotes pobres con seis camas, [quedando en la cabecera de la cruz] [...] También, en medio de las salas había un altar..."²⁷ donde se decía misa.

Las dependencias del nosocomio estaban bien distribuidas y, a principios de la segunda década de ese siglo contaba con despensas, panadería, gallinero, azotehuela, carnicería, botica y rebotica; estas dos últimas, al igual que la vivienda del boticario y de su ayudante se ubicaban en la planta alta del inmueble.²⁸

En 1780 se le describió como "una gran fábrica con explayado patio cuadrado, claustrado de arcos sostenidos con columnas y en lo alto sus correspondientes corredores de igual arquitectura y en ellos la entrada a los grandes salones."²⁹ En la iglesia había una puerta que comunicaba directamente con un pasillo del patio del hospital.

Según Efraín Castro "la magnífica fachada cubierta de ladrillo, así como [...] gran parte de las bóvedas de las enfermerías se



Vista del patio principal liberado con la danza de arcos del ex Real Hospital de San Pedro.
Foto: José Antonio Terán Bonilla.

edificaron durante la segunda mitad del siglo XVIII.”³⁰

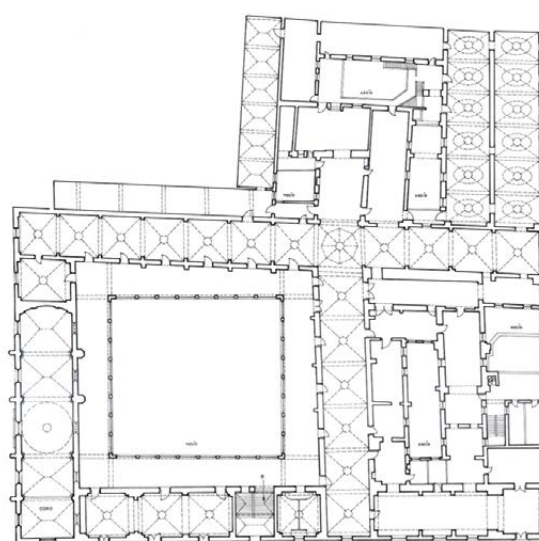
Para 1792, el edificio que albergara al Real Hospital de San Pedro se encontraba “... en lamentable estado”,³¹ razón por la que, entre 1794 y 1795, don Ignacio Doménech, comisario de dicha institución, promoviera la reparación general del inmueble, con obras que incluyeran tanto la modificación de algunas de las áreas existentes, como la realización de construcciones nuevas,³² renovación que estuvo bajo la dirección del maestro mayor de arquitectura Antonio de Santa María Yncháurregui.³³

El piso del patio que antes era de tierra, pues fungía como cementerio, se cambió por uno de cantería, clausurando el campo santo y aprovechando colocar las obras hidráulicas de infraestructura.³⁴ Una vez que ese sitio quedó limpio, se abrieron hacia el claustro las ventanas de las enfermerías,³⁵ galerías que se habían renovado y ampliado. Estas salas para los enfermos contaban con “...techumbres, en las cuales el aire viciado podía escaparse fácilmente por las linternillas en que remataba cada bóveda”,³⁶ sistema de ventilación implementado por el higienista portugués Ribeiro Sánchez (1699-1782), así como, para una buena ventilación, las ventanas de las salas y corredores principales se rasgaron y colocaron en lo alto para brindar luz y ventilación sin causar molestia a los enfermos.³⁷

Las enfermerías se destinaban a la atención de diferentes sectores de la sociedad; así estaban las salas para indios, la de los sacerdotes, la de distinción para atender a personas españolas de mediana posición. Para los sífilíticos había dos salas de unción, una para hombres y otra para mujeres.³⁸

El Real Hospital de San Pedro en la época de Doménech

contaba con vastas enfermerías, según entonces se designaba a cada sala o servicio, nueve de cirugía y medicina y una de “unción”, para hombres; cinco quirúrgicas y médicas, una de unción,



PLANTA ALTA
HOSPITAL REAL DE SAN PEDRO
Escala 1:500
N

Planta alta del templo y ex hospital Real de San Pedro.
Plano propiedad de José Antonio Terán Bonilla

para mujeres; una para enfermos de distinción, y otra especial para sacerdotes.

La oficina de la botica ocupaba el salón al oeste del crucero de las largas series de salones abovedados de la planta alta, y en derredor de ella se hallaban dispuestos la rebotica, el herbario, el cuarto de los alambiques, el almacén, la cocina, y en un pequeño patio anexo, las habitaciones para los dependientes.³⁹

Además poseían cocina, panadería, lavandería, cuarto para hacer tortillas, dispuestos alrededor de uno de los patios secundarios internos, en el que se hallaba la cisterna y los baños para mujeres y hombres.⁴⁰ Contaba también con un departamento de amas de leche, casa de cuna y orfanato.

Doménech mandó hacer roperías, caballerizas, matadero de carneros, despensa, un anfiteatro⁴¹ y una pila bautismal para que en ella recibieran el primer Sacramento aquellos niños enfermos, internados que estuvieran en peligro de muerte.⁴²



Vista interior de la intersección en el crucero de lo que fueran las enfermerías y capilla del Real Hospital de San Pedro.
Foto: José Antonio Terán Bonilla.

El citado nosocomio albergó desde 1833 a la Escuela de Medicina, adecuando algunos espacios para salones. El hospital permaneció en el mismo edificio hasta mayo de 1917, cuando cerró sus puertas para trasladarse a nuevas instalaciones.⁴³

En aquel entonces, el inmueble conservaba su estructura hospitalaria arquitectónica de finales del virreinato. Era de dos niveles; sus diferentes espacios estaban distribuidos alrededor de seis patios de distintas dimensiones; en la planta baja había boticas, comercios y accesorias que daban a la calle, así como dependencias, patios de servicio, varias crujías para enfermos, las áreas administrativas del nosocomio y una zona de vivienda para el personal del mismo. En la planta alta, el centro generador para las funciones hospitalarias lo constituía la capilla, a la que convergían tres grandes naves para enfermerías y una menor en la cabecera de la cruz; contaba además con otras salas, una de ellas para enfermos contagiosos, botica, rebotica y otras dependencias de servicio y habitación.

A partir de su cierre, el edificio del antiguo nosocomio tuvo diferentes usos simultáneamente; en su mayoría no fueron decorosos y mucho menos apropiados para tal inmueble. Poco a poco ciertas áreas se vieron modificadas y/ abandonadas. A pesar de lo anterior, fue declarado Monumento Nacional el 27 de marzo de 1940.⁴⁴

La transformación más drástica que sufrió el edificio fue cuando, en 1948, gran parte del edificio se destinó para ser el "Palacio del Deporte", por lo que se efectuaron nuevas adaptaciones y se subdividieron un buen número de sus espacios arquitectónicos, lo que ocasionó una gran alteración en el inmueble.

El Gobierno del Estado de Puebla en 1979 decidió restaurar el edificio que albergara al Real Hospital de San Pedro para darle un nuevo uso digno. En ese momento el inmueble se encontraba sumamente subdividido, varias zonas destruidas y había gran cantidad de agregados que estaban afectándolo conceptual, espacial

y estructuralmente, lo que impedía tener una idea de la ubicación de las diversas dependencias del antiguo nosocomio, es decir, reconocer el partido arquitectónico de los espacios originales del hospital virreinal y comprender su funcionamiento.

En el patio principal se había colocado una pesada cubierta para techarlo, además de instalarle gradas para los espectadores –algunas de las cuales se apoyaban directamente en las arcadas–; al haber colocado al centro del claustro ya fuera la cancha de basquetbol, volibol u otros deportes, así como en algunas ocasiones el ring para box y /o lucha libre. Las alteraciones eran múltiples: en lo que fueran las salas de enfermos, la presencia de grandes rellenos produjo un sobrepeso. Se habían cegado varios vanos de puertas y ventanas; otros presentaban modificaciones en sus dimensiones. La alteración más drástica era la producida por el enorme peso de la citada cubierta del patio, pues estaba ocasionando tal compresión que las arquerías se estaban desplomando, con el consecuente peligro de colapsarse.

A pesar de que varias de sus áreas se encontraban en estado ruinoso, el inmueble pudo salvarse y recuperarse, a través de su restauración profesional y su apropiada reutilización,⁴⁵ dándole un uso digno y compatible entre sus espacios arquitectónicos originales y el nuevo programa de necesidades.⁴⁶ Se pudo rescatar el estado que

el edificio tenía hasta el momento en que dejó de funcionar como hospital; el nuevo destino del edificio fue el albergar una Biblioteca Pública, el Archivo de Notarías y Archivo General del Estado de Puebla.

Sin embargo en gestiones gubernamentales posteriores a dicha intervención mayor, los espacios del inmueble se comenzaron a subdividir arbitrariamente y de manera forzada, para albergar oficinas ajenas a la función que se le había dado con su restauración, obligando a mudar los archivos a otro inmueble. Así, el edificio que fungiera como hospital desde ese entonces ha tenido varios usos: museo de arte virreinal, museo de arte contemporáneo y actualmente es un centro cultural, etapas en que ha sufrido alteraciones al aplicar técnicas inadecuadas en sus intervenciones de conservación (provocando deterioros físicos) y al hacer adaptaciones incompatibles con los espacios originales del monumento, provocando alteraciones espaciales y conceptuales.

El edificio del ex Real Hospital de San Pedro albergó de manera ininterrumpida, durante 374 años,⁴⁷ al nosocomio más importante de la Puebla de los Ángeles, tanto en la época virreinal como durante el siglo XIX e inicios del XX, al brindar servicio a la ciudad. Como lo hemos mostrado en este trabajo, este hecho, al igual que su magnífica arquitectura hospitalaria, lo constituyen un elemento de gran relevancia dentro del patrimonio arquitectónico cultural e histórico.

Notas y bibliografía:

1. Cervantes, Enrique. A., *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Puebla*, (México: [s.e.], 1938), 3.
2. Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España, Fundaciones del siglo XVI*, t. I, (México: UNAM, Cruz Roja Mexicana, 1990), 177.
3. *Ibidem*. 177.
4. Bonet Correa, Antonio, *Morfología y Ciudad. Urbanismo y Arquitectura durante el Antiguo Régimen en España* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 117.
5. Amerlinck, María Concepción, "El Hospital de San Pedro de la ciudad de Puebla, su evolución artística y funcional durante el virreinato" en *Nuevo Museo Mexicano*, vol. 1, Núm.1, (México: Nuevo Museo Mexicano, 1985), 5.
6. Castro Morales, Efraín, Nota 415 en Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano., *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado*, T. 2 (Puebla, Altiplano, 1962), 532.
7. Amerlinck, María Concepción, *op cit.*, 7.

8. *Ibíd.* 7.
9. *Ibíd.* 7.
10. *Ibíd.* 7.
11. *Ibíd.* 7.
12. *Ibíd.* 7.
13. Izquierdo, José Joaquín, *Raudón cirujano poblano de 1810*, p.35.
14. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.*, t. 2, 531.
15. Vetancourt, Agustín, "1622. Tratado de la Ciudad de Puebla de los Ángeles y Grandezas que ilustran" en *Crónicas de Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960*" (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario, 1990). 29.
16. Amerlinck, María Concepción, *op. cit.* 12. Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, (Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980), 420.
17. Carrión, Antonio, *Historia de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, t. 1, (Puebla: José M. Cajica, 1970), 343.
18. Bonet Correa, Antonio, *op. cit.* 112 y 117.
19. Carrión, Antonio, *op. cit.* 343.
20. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.* 533.
21. Amerlinck, María Concepción, *op. cit.* 12.
22. Documento VII en Fernández, Martha., *Retrato Hablado. Diego de la Sierra. Un arquitecto barroco en la Nueva España*, (México, UNAM, 1986), 162.
23. *Ibíd.*, 159.
24. Muriel, Josefina, *op. cit.* 178.
25. *Ibíd.*, 180.
26. Amerlinck, María Concepción, *op. cit.* 13.
27. *Ibíd.* 13
28. *Ibíd.* 13
29. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *op. cit.* 532.
30. Castro Morales, Efraín, Nota 415 en *op. cit.* 532.
31. Izquierdo, José Joaquín, *op. cit.* 41.
32. Cfr. Amerlinck, María Concepción, *op. cit.* 17
33. *Ibíd.* 17-18
34. *Ibíd.* 17.
35. Muriel, Josefina, *op. cit.* 182.
36. Izquierdo, José Joaquín, *op. cit.* 42.
37. Riberio Sánchez, Antonio 1781. *Tratado de la Conservación de la Salud de los Pueblos y Consideraciones sobre los Terremotos*, citado en *Ibíd.* 42-44.
38. Muriel, Josefina, *op. cit.* 184-185.
39. Izquierdo, José Joaquín, *op. cit.* 41.
40. *Ibíd.* 42.
41. Amerlinck, María Concepción, *op. cit.* 16 y 18.
42. Izquierdo, José Joaquín, *op. cit.* 57
43. Leicht, Hugo, *op. cit.* 420.
44. Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, (México: Porrúa, 1954) 162.
45. Cfr. Terán Bonilla, José Antonio, "Restauración y Reciclaje del Ex -Real Hospital de San Pedro en la Ciudad de Puebla, México". *Imprimatura. Revista de Restauración*, (Tercer cuatrimestre de 1996, Núm. 14), 33-40.
46. *Ibíd.*
47. Izquierdo, José Joaquín, *op. cit.* 33.

Chiquitos. La ciudad de Dios en la tierra: Sacralización del Territorio

Virgilio Suárez Salas

Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA

El modelo operativo misional, al estar estrechamente vinculado a los principios de la contrareforma, la propuesta es barroca, que se reconoce por las ideas de persuasión y participación que implícitamente conlleva la misma. Físicamente la disposición axial de la plaza y el conjunto religioso, materializa la escenografía que expresa y denuncia el transcurso del hombre -terrenal- en todas sus expresiones y dimensiones posibles. Es decir, que la experiencia jesuita fue barroca en su concepción y pragmática en su ejecución. Este hecho nos aproxima a teorías urbanas evolucionadas e idealistas que a 300 años de haberse materializado, se reconocen como alternativas de planificación y organización del territorio, de enorme importancia en la historia del urbanismo latinoamericano, que se encara bajo la idealidad de **la ciudad de dios en la tierra**, la utopía colonial plasmada drásticamente por primera vez en la historia de la humanidad en el corazón de la selva americana. Se trata de una propuesta, que fue llevada a la práctica globalmente, reinterpretando la rigurosidad del *régimen indiano*, adecuándose a los condicionantes ambientales del ecosistema regional, respetando ciertos valores de la cultura indígena, retomando la tradición ciudadana y humanista.

CONTEXTO

Los descubrimientos geográficos de fines del siglo XV, a las potencias europeas emergentes, implicó la ampliación fronteriza del mundo occidental conocido, e iniciar la campaña de contacto que supuso trasponer inesperadamente un continente desconocido. Este escenario inédito exigió a las monarquías europeas plantear nuevas formas de conquistas, que superara las áreas de influencias territoriales hacia los centros urbanos tradicionales, y a la propia posibilidad de imponer el nuevo orden

por la vía del poder y la superioridad tecnológica y militar. Sin embargo, frente a la inconmensurable empresa, gran parte del proceso de conquista del nuevo mundo obligó a que las coronas imperiales y el pontificado, a través de alianzas transnacionales por la vía de tratados, bulas y normativas coyunturales, garanticen la extensión de la cultura europea de base confesional en la estructura formal en vías de consolidación, a través de la imposición evangelizadora a las poblaciones originarias en la otra estructura subyacente y complementaria, los pueblos de indios.



Figura 1. Las misiones jesuitas en el contexto sudamericano

De este modo se explica el nuevo rol de las órdenes religiosas con una presencia efectiva promedio de 15.000 a 20.000 miembros movilizados entre los siglos XVI y XVIII,¹ los que llegaron controlar más de 14.000.000 Km², a lo largo de la cordillera de Los Andes, desde Tierra de Fuego (la Patagonia de ambas orillas), hasta las primeras estribaciones de Alaska.

Para este fin, los reinos ibéricos apelaron a las **órdenes mendicantes** que actúen al servicio de los poderes civiles como eficaces instrumentos de conquista del nuevo continente. La empresa evangelizadora no solo se justificaba en sus aspectos geopolíticos, sino que también respondía al estado de extrema explotación y despiadado trato que sufrían los indígenas en manos de los operadores del nuevo imperio. Habían surtido efectos las reclamaciones hechas por Bartolomé de las Casas, José de Acosta, Luis de Molina, Francisco Suárez, Antonio de Vieira o Francisco de Vitoria, entre otros, una mayoría jesuita; dando origen a una legislación proteccionista a los indígenas a

través de sendas bulas papales de Paulo III, Pío V y Urbano VIII.² El propio de las Casas, en Cumaná, Venezuela (1520) fundaría la primera reducción exclusiva de indios. De esa manera surgían los "barrios de indios" o directamente "pueblos cercados", donde los indios que trabajaban para los españoles se radicaban a vivir con sus familias para evitar la conflictiva cercanía entre ellos y evitar de ese modo mayores agravios. Luego vendrían los ensayos de los franciscanos, hasta llegar a 1576 con la experiencia de Juli donde los jesuitas logran dos avances cualitativamente importantes: primero, que los indios estén directamente encomendados al rey en el trabajo en las minas reales bajo la tutela religiosa, a fin de evitar a los encomenderos, y segundo fiel a sus "constituciones" se eximen de la jurisdicción eclesiástica de los obispos.

Las órdenes mendicantes con sus naturales diferencias entre sí, tuvieron la capacidad de crear y estructurar en materia territorial un sistema de **ciudades misionales**. La nueva estrategia aplicada en dos siglos aproximadamente, fue capaz de estructurar una red urbana a lo largo y ancho del continente como medio de evangelización y aculturación de las poblaciones indígenas, lo que permitió desarrollar un proceso de enorme trascendencia histórica, durante el período colonial del modelo hispano-portugués. El sistema misional resultó tan eficaz que se mantuvo vigente tras la independencia republicana del siglo XIX, incluso hasta mediados del siglo XX se observa la persistencia del sistema misionero, como lo demuestran los casos de las misiones franciscanas en el chaco boliviano y las misiones de guarayas en territorio cruceño.

LOS TIEMPOS EN CHIQUITOS

Las reducciones en Chiquitos arrancan a fines del siglo XVII, concretamente a fines de 1690 tras varios infructuosos intentos, con la fundación de la primera reducción San Francisco Javier; es decir, cuando estaban en su máximo apogeo los 29 pueblos de la provincia paraguaya, con una población que sobrepasaba los 100.000 indios, y en 1705 con la fundación de la Santísima Trinidad

habría de completar los célebres 30 *pueblos guaraníes*. Como también, con su coetánea del norte, se había desarrollado el sistema de Mojos y Baires, en un período de cuarenta años de 1675 a 1715, alcanzando el número de 16 pueblos.³

Una invariante común en el sistema de misiones, es la referida al alto grado de autonomía gestonaria de su territorio, tanto en los niveles administrativos y religiosos, como lo corrobora el explorador francés D'Orbigny: «se ha hablado mucho de los establecimientos jesuíticos en el Paraguay, pero nunca se dijo una palabra de sus misiones muy considerables en Chiquitos... Las del Paraguay, pues, no deben ser tomadas como modelos de las misiones... Las cosas se produjeron muy distinta en Chiquitos, en donde los jesuitas entraron en 1691. Allí quedaron librado a su albedrío, mientras duró su gobierno hasta 1767. Hicieron allí lo que se les antojó sin tener que someterse a ningún contralor y sin que ninguno de los vecinos los molestase».⁴

Este alto sentido autogestionario descarta las presuntas y artificiosas pretensiones territoriales que, posteriormente, los nacionalismos de países donde estuvieron las misiones pretenderán reivindicar, como



Figura 2. Cartografía jesuita de 1732 en el contexto regional.

producto del dominante enfoque liberal de los últimos 200 años de vida republicana.

La política expansiva jesuita siguió dos patrones: primero, para ampliar y consolidar el territorio provincial, como en el caso paraguayo; y segundo, para sentar las bases del desarrollo que viabilice la integración de nuevas provincias misioneras, como la de Mojos, obviamente por encima de las jurisdicciones territoriales de virreinos o audiencias reales. Otra constante es que la evolución histórica de Chiquitos estuvo directamente relacionada a los conflictos fronterizos, los que fueron afrontados gracias a su reconocida habilidad negociadora, ya que en el transcurso de los 76 años de presencia jesuita, en ningún momento dejaron de explorar y de fundar nuevos pueblos. Este hecho reitera claramente que se trataba de una empresa altamente dinámica y sobre todo expansiva que pugnaba por ampliar sus propios límites. Con esta filosofía las misiones se convierten en ejemplo pionero de la doctrina de *fronteras vivas o abiertas*. Por los avances territoriales, roces, logros y fenómenos históricos locales, en cuanto a la forma de afrontar el proceso de asentamiento, la organización y la implementación del sistema regional, es posible identificar tres fases: apertura, consolidación interior y expansión.

Primera Fase: Apertura

Esta fase abarca los pasos iniciales efectuados en las postrimerías del siglo XVII, de 1690 a 1699. Por consiguiente comprende un lapso de 9 años, durante el cual se fundaron las reducciones de San Javier al noroeste (1691), San Rafael al este (1696), San José al sur (1698) y San Juan al sudeste (1699), delimitando un amplio polígono territorial.

Como era de suponer, la extrema dureza y la razonable desconfianza e incomprensión de las etnias ante la inédita situación presentada, caracterizarán la fase exploratoria en los primeros contactos con las naciones indígenas. Para afrontar esta situación, será necesario apelar al vigor de la fe cristiana, a la paciencia y al abonado sacrificio de los misioneros,⁵ como también sumar a la campaña a los primeros

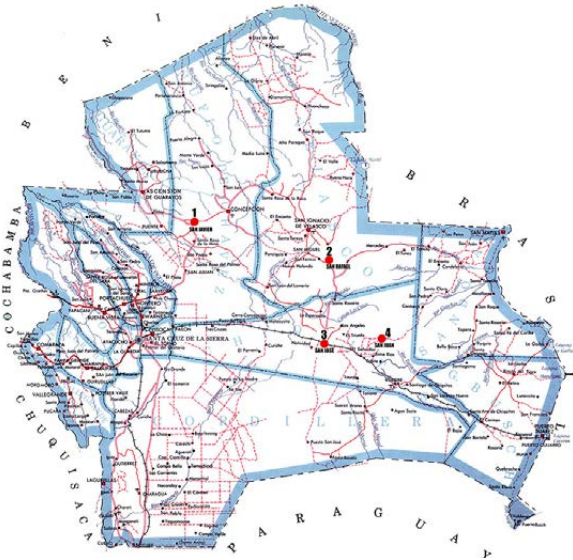


Figura 3. Estructuración del amplio polígono territorial.

originarios convertidos. Estos últimos asumen roles como miembros de los *ejércitos cristianos* en la “cacería de infieles”. De manera que ambos actores comparten, las penurias, las pestes, las enfermedades; es decir, se conocen en la convivencia diaria, hasta el punto que indios y padres tienen que aprender lenguas distintas para comunicarse entre sí. Los unos extremarán sus recursos para aprender el Chiquito y los otros serán obligados a hablar en Chiquitos, dado a que la comunicación y la liturgia debían hacerse con la *lengua general* adoptada.

En la implementación de los asentamientos se aplica una metodología abierta y gradual, que flexibiliza la dinámica de cambio debidamente controlada en el ajuste y viabilidad de los pueblos. De manera que las razones para consolidar el lugar definitivo de asiento, pueden agruparse en ambientales, demográficas y estratégicas. Los condicionantes naturales aparecen con las inundaciones imprevistas, la carencia de agua, etc., la poca fertilidad de los sembradíos experimentales: «La misión de los *Caipotorurados* ya descubiertos se prosiga, pues hay tan buenas esperanzas de su conversión; pero no sea, hasta que esté asegurada la cosecha de maíz, porque si no hay comida bastantes para sustentarlos, es exponerlos a que huyan, y no vuelvan». ⁶ En lo demográfico, la ubicación de los pueblos originarios preexistentes era clave, ya sea

por su tamaño, afinidad o diferencias entre los mismos. En lo estratégico, se definía primero, por la seguridad y protección externa; segundo, para la conexión, intercambio y abastecimiento a los centros españoles; y tercero, para formar parte de una red de complementariedad.

La primera reducción fue fundada por el padre Francisco José de Arce el último día de 1690, dedicándola al apóstol de las Indias y el Japón, San Francisco Javier.⁷ Por su relativa cercanía a Santa Cruz de la Sierra, San Javier asume las funciones de ingreso y control. Mientras que las reducciones de San Juan Bautista, San José y San Juan Bautista se constituían en puntos de avanzada del arco territorial: al norte próxima a Mojos, al este cercano a los mercados portugueses, al oeste con los centros mineros y al sur con el norte argentino y próximo a parcialidades indígenas no reducidas.

El caso de San Javier ilustra los criterios de **planificación regional** adoptados. Por encima de la importancia de los indios Piñocas, prevalecía la visión de largo alcance para categorizar las razones de protección externa y para atender la relación con la corona.⁸ Además se la posiciona como la principal puerta de entrada con el occidente, asignándole la función de control y contacto a manera de puerto fronterizo de los sistemas misioneros de Mojos y Chiquitos entre sí, y éstas a su vez con Santa Cruz de la Sierra. Sobre el particular René Moreno escribe: «Doce leguas al oriente de Santa Cruz eran los Padres dueños absolutos de Paila, puerto comercial en el Guapay del uso exclusivo de las misiones de Mojos y Chiquitos, como era la única puerta de entrada a éstas. Tenía almacenes, estancia para reses de abasto de las canoas conductoras, la dotación competente de acémilas y carretas para el terrestre acarreo entre aquel río y la ciudad. Aquí tenían los jesuitas un colegio, que era hospicio de la Compañía y emporio de efectos de expendio o en tránsito para el Alto Perú». ⁹ O sea que todo el intercambio comercial de bienes y personas desde y hacia las misiones, incluso el contrabando, debía seguir el mismo rumbo y el mismo itinerario.

Una vez lograda la apertura, la fase exploratoria toma el rumbo hacia el *mar interior* mirando siempre al levante y a la cruz del sur. Enmarcados en ese desplazamiento, los padres Juan Bautista de Zea y Francisco de Herbás fundan la segunda reducción San Rafael en 1696.¹⁰ Dos años más tarde en 1698 serán los padres Felipe Suárez y Dionisio de Ávila los que fundarán San José.¹¹ Cierra este ciclo la cuarta reducción, San Juan Bautista en 1699 a cargo de los padres Juan Bautista Zea y Juan Patricio Fernández,¹² consolidando el polígono regional, en un amplio territorio equilibrado de largas distancias, como verdaderas puntas de lanzas.

El patrón fundacional en Chiquitos no sigue el criterio de asentarse sobre las cuencas fluviales como en Mojos y Paraguay, donde la proximidad y la regularidad fue la regla dominante. Por el contrario, las primeras cuatro reducciones adoptan el criterio de consolidar la extensa llanura mediante un esquema perimetral que configura un escudo protector, que responde a dos objetivos: en lo externo, alejarse de las posesiones españolas y lograr una protección suficiente y coordinada a las incursiones portuguesas; y en lo interno, la confirmación de condiciones propicias para el desarrollo planificado *hacia adentro* de un amplio territorio que se había explorado e incorporado funcionalmente por una amplia red de caminos interiores.

En lo geopolítico la dirección hacia el este y al sur tiene sus propias explicaciones históricas. El interés de los jesuitas por abrir una vía directa al *Levante* contenía el objetivo de romper su aislamiento con las misiones paraguayas, ya que para llegar a éstas, debía recorrerse cerca de 550 leguas a través de Santa Cruz de la Sierra, Tarija, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero. El dilema de la compañía, en tanto autonomía e interdependencia estaba directamente ligado a su expansión; de esa manera es explicable que su interconexión no tuviera interés solo religioso, sino la posibilidad de contar con caminos seguros para abrir nuevos mercados, que abra el comercio de yerba mate a los centros mineros de Potosí y en contrapartida recibir los productos de Chiquitos. En 1691, inmediatamente

después de fundar San Javier, los padres José Francisco de Arze y Pedro Lascamburu intentaron seguir el mismo recorrido -a la inversa- atravesando la chiquitanía hasta llegar a unos cerros llamados *Ibitiratis* como referencia del fracaso.¹³ En vista de este revés en 1702, un nuevo intento a la cabeza de los padres Francisco de Herbás y Miguel de Yegrós parten desde Chiquitos en dirección sudeste, hacia las nacientes del río Paraguay, y frente la imposibilidad de continuar su avance clavaron una cruz de madera en un cerro que se presumía visible el referido río.¹⁴ Esta cruz con el tiempo se convertirá en el **hito** o referente mítico que debía alcanzarse, una obsesión que pocos misioneros pudieron evitar.

En 1703 por Cédula Real, los jesuitas habían obtenido la autorización para abrir un camino que vincule Chiquitos con Paraguay. Sin embargo será recién en 1715 que José Francisco de Arce, acompañado por Bartolomé Blende, vuelven a intentar desde la ruta sur. Salen de sus misiones guaraníes remontando el río Paraguay, hasta llegar a un lugar de máximo avance fluvial, donde Blende se quedó a cargo de la embarcación, y Arce, con la compañía de cinco indios, se internó en la selva, hasta que finalmente después de dos meses casi perdidos y abandonados a su suerte fueron rescatados por indios chiquitanos que lo condujeron a la misión de San Rafael donde se encontró con el padre Cea. Después de más de 20 años habían logrado su objetivo.¹⁵

Sin embargo, Arze a los pocos días de haber llegado a Chiquitos con el apuro de comprobar los alcances obtenidos en su expedición, reinicia el camino de retorno hacia el punto donde había dejado a Blende, pero éste, al no poder controlar la situación del capitán del barco tuvo que embarcar de vuelta a Asunción; ante este desencuentro el padre Arze improvisó una pequeña embarcación y prosiguió aguas abajo, en cuyo transcurso los temibles Payaguas lo asaltaron y lo mataron, al igual que a Blende, unos días antes.¹⁶

Con la muerte de Arze, se descartan los propósitos de contar un núcleo permanente

al mediano plazo, indispensable para la intermediación a escala macro-regional entre ambos sistemas misionales. El plan jesuita contemplaba la fundación de un puerto en la margen oriental de las nacientes del río Paraguay, frente a lo que hoy es Puerto Suárez; las acciones para pactar con las dos principales etnias enemigas de los españoles, los Payaguas y los Guaicurus -anulando sus alianzas con los portugueses-; y las construcción de fortificaciones en la zona de la laguna Xarajes.¹⁷ Las razones de estas acciones eran obvias: conseguir una vía expedita, segura y permanente que rompa el aislamiento de Chiquitos a corto plazo con las del Paraguay por el eje Tarija-Córdoba-Asunción, y a mediano plazo con Mojos y Baures.

La realidad de dichos fracasos, obligó a los jesuitas suspender temporalmente los esfuerzos exploratorios que afanosamente buscaron para no tener relaciones con Santa Cruz de la Sierra. En ese sentido, se dedican a consolidar lo alcanzado, levantando de manera básica su infraestructura, lo que explica que gran parte de las construcciones en esta fase, se hagan de modo simple con materiales poco elaborados con maderas rústicas, palmeras en los techos, etc. La presencia del soporte físico se define prioritariamente para construir y sostener el programa evangelizador y no así por la perdurabilidad de representar el reino de dios en la tierra. El énfasis espiritual se refleja en la instrucción del padre Felipe Suárez: «Del lienzo, que se hace en el pueblo -San Rafael-, aunque se envíe menos a Tarija, vístase a algunos pobres, niños y niñas, indios e indias, especialmente de los infieles, lo que se pudiere buenamente, porque primero son los templos vivos de Dios, aunque haya algunas menos alhajas en la Iglesia y Sacristía».¹⁸ La maquinaria de la nueva empresa misionera comenzaba a funcionar.

Segunda Fase. Consolidación Interior

En la primera mitad del siglo XVIII, entre 1708 y 1748 se fundan tres nuevas reducciones: Concepción, San Miguel y San Ignacio. La

quinta misión es dedicada a la Inmaculada Concepción (1699-1708) fundada por el misionero mártir Lucas Caballero,¹⁹ ubicada entre San Javier y San Rafael. Los padres Francisco de Herbás y Felipe Suárez fundan San Miguel en 1721. Y Diego Contreras hace lo propio con San Ignacio en 1748. Esta fase enfatiza el dominio del territorio interior, aplicando un nuevo concepto ordenador, hoy conocida como **planificación microregional**. En paralelo, ocurre otro fallido intento por contar con una reducción en el chaco cercana a Tarija y Paraguay, Agustín Castañares funda San Ignacio de Zamucos en 1724, de efímera duración ya que 21 años de haber sido levantada fue abandonada.

Dado a que en la primera fase se delimitaron las fronteras externas en puntos extremos, con distancias considerables, dejando grandes espacios vacíos en su interior; este hecho obliga al corto plazo un proceso inverso, dando prioridad a la escala microregional, por eso, se estructura un esquema triangular más cercano con San Miguel y San Ignacio como nuevas fundaciones, junto a San Rafael articuladas entre sí por distancias relativamente cortas oscilantes entre ocho y diez leguas, es decir, entre 40 a 50 kilómetros, cuando la mayoría de los demás pueblos estaban distanciados por encima de las 18 leguas o 90 kilómetros.

La escala microregional permite cumplir dos requisitos al corto plazo; primero, consolida a tres pueblos cercanos que se complementarán en cuanto a producción e intercambio de bienes; y segundo, se establece una primera red defensiva rápida contra la amenaza centenaria de las bandeiras luso-brasileñas que habían atacado reiteradamente a las misiones de San Javier y San Rafael.²⁰

Desde el punto de vista estratégico, al configurar un primer escudo de auxilio inmediato -micro- y complementario al segundo escudo de avanzada -macro-, asegura que ambos escudos, y en especial los pueblos ubicados en los puntos más distantes tengan asegurada una asistencia organizada, no sólo de vituallas o elementos defensivos, sino también de los insumos y requerimientos propios de la empresa

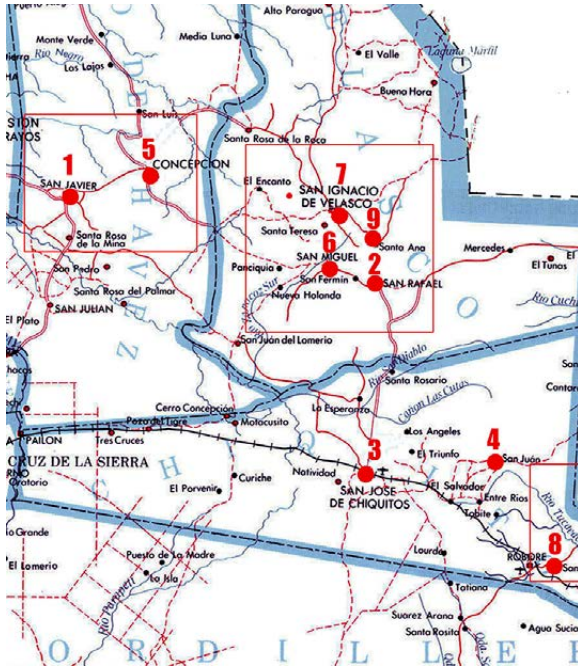


Figura 4. Primeros ensayos de planificación microregional.

misional, como lo fue el flujo de bienes y enseres productivos y culturales.

El cambio de dirección hacia el territorio interior, si bien es justificable y altamente necesario en la estrategia global de fortalecimiento, puede considerarse una respuesta obligada debido a que en 1717, por Decreto Real se ordena el cierre a las campañas exploratorias que pretendían abrir caminos jesuitas hacia el sur.²¹ La corona argumentó esa medida por considerar que estos caminos -existentes o proyectados- representaban un serio peligro para la seguridad de Santa Cruz de la Sierra, porque podrían servir de acceso a las bandeiras portuguesas. Sin embargo, otros factores contribuyeron al cierre, como la evidente rivalidad de intereses entre las ciudades de Santa Cruz con Asunción, ya que para los cruceños Chiquitos formaba parte fundamental de su espacio geográfico y económico como natural extensión -de hecho, por jurisdicción y por historia, lo era- de un dinámico intercambio social y político, y en especial de una variedad de productos, que sin ser montos y cantidades extraordinarias, resultaban indispensables para su propia existencia, por lo que un camino al sudeste significaba un potencial riesgo que podía alterar su situación interna precariamente equilibrada. El rechazo

cruceño es compartido por la gobernación de Tucumán, porque una ruta alternativa de menor extensión podría afectar su importante rol de ser único punto de contacto y paso entre los extensos territorios del virreinato del Perú con los del Río de la Plata, y a su vez éstos con la gobernación del Paraguay y la capitanía de Chile. Por extraña coincidencia, la fecha que se decreta el cierre de las exploraciones jesuitas en Chiquitos (1717), se produce a dos años de la muerte de su principal impulsor el padre José Francisco Arce, acaecida en 1715.

En estas circunstancias Chiquitos contaba con siete pueblos -ya se había consumado el abandono de San Ignacio de Zamucos-, se encontraba organizado, en pleno estado de funcionamiento productivo, consolidado y compartido con los numerosos pueblos indígenas *reducidos* y gozando de un alto grado de prosperidad, es que se ve fortalecida con la llegada de un importante número de nuevos misioneros. La llegada de esta generación, formados en ciencias, artes y oficios, su paso obligatorio por la universidad y colegio de Córdoba y Tarija, y los talleres de Potosí, será de enorme utilidad para completar una adecuada formación profesional y tecnológica. Este arribo, sumado a la experiencia acumulada y amalgamada por los primeros padres, será fundamental en el perfeccionamiento del sistema y particularmente en la construcción del patrimonio urbano, arquitectónico y artístico, ya que no tenían que ocuparse con prioridad, se entiende, de las penurias y avatares de la fase exploratoria, de los primeros contactos, ni de los esfuerzos que demandó el funcionamiento de los pueblos.

De esta manera es posible que los cinco pueblos mencionados cuenten básicamente en su inventario el conjunto religioso definitivo: la iglesia de tres naves techada de teja y muros de adobe, columnas de madera labrada a lo salomónica, el colegio y el cementerio construido bajo cánones técnicos y formales de primer nivel, un aparato productivo conformado por talleres de carpintería, herrería, trapiches, atahonas, etc., altamente desarrollados, un impresionante número de piezas

ornamentales e industriales, instrumentos musicales, bibliotecas especializadas, estancias ganaderas, etc.

Tercera Fase. Expansión

Aunque temporalmente no existe mucha diferencia con la etapa anterior, abarca entre 1750 y el año de su expulsión, 1767, con tres misiones: Santiago, Santa Ana y Santo Corazón. Se diferencia radicalmente de las dos anteriores, por la nueva dirección que toman las últimas fundaciones. El rumbo oeste se descartó desde un principio por la cercanía a la capital cruceña, y porque en los hechos los ríos Grande y Parapetí se constituyeron en sus límites naturales. Asimismo, se consolida a San Javier, como puesto de intercambio de productos llegados de Chiquitos y de Mojos hacia y desde el occidente, hacia la Audiencia de Charcas, los centros mineros de Potosí y alrededores, por lo que se cierra virtualmente esta frontera. Este cierre es parcial, porque alrededor de la capital cruceña se fundan las reducciones de Santa Rosa del Sarah y Buena Vista, fuera del territorio de misiones que servían de fuelle y transición con Chiquitos. En estos poblados se ejerce un mayor control por parte del gobernador y del obispo cruceño.²³

En cuanto al rumbo norte y noroeste, se establecieron los primeros contactos con los pueblos de Baures y Guarayos. Las razones para mantener una relación respetuosa entre ambos territorios de misiones como parte de

la compañía, era necesario para establecer un adecuado marco de complementariedad, ya que eran precarias las condiciones defensivas frente a las malocas fronterizas. De Chiquitos se puede citar un ejemplo de asistencia ocurrido en San Javier: «hubiere comida el año que viene, no se deje con pretexto alguno la misión empezada a los Baures, y naciones vecinas suyas; pues, esta es nuestra primera y principal obligación».²⁴ De Mojos, en una carta-relación, se puede leer datos referenciales de dónde y cuándo se fundaban los nuevos pueblos vecinos: «Por el mismo tiempo otra Reducción con San Joseph por titular, en la provincia de los llamados Chiquitos 40 leguas de Santa Cruz al Oriente sobre el río de San Miguel... Otra reducción, se había formado el año de 1696 en la montaña de los Chiquitos, cuarenta leguas distante de Loreto hacia el Sud con la advocación de San Miguel de Parabas con los Chiquitos que quedaron dispersos después de la invasión del Mameluco».²⁵ Es decir, se mantenía relaciones con Mojos, estaban al tanto uno del otro, y se esperaba un eminente mejoramiento de las condiciones en ambos frentes para efectivizar su vinculación. Era el próximo paso.

Respecto a la frontera sur y sudeste con la cuenca chaqueña, tenía como precedente los reiterados fracasos en las reducciones levantadas, como consecuencia del clima inestable provocado por la beligerante actitud de los chiriguano, que definió un amplio arco fronterizo infranqueable en todo el frente chaqueño. Los infructuosos resultados de los padres Felipe Suárez y Agustín Castañares en sendas exploraciones desde Chiquitos al Chaco; y de los padres Gabriel Patiño y Lucas Rodríguez que salen del Chaco hacia Chiquitos, en la búsqueda de una ruta directa que vincule los pueblos meridionales de Chiquitos -San José y San Juan- con las misiones paraguayas a través de la cuenca del río Pilcomayo y el Chaco, contribuyen el cierre de este frente fronterizo.²⁶

La última fase tiene el este, su nueva dirección, hacia la laguna *Xarajes*, donde los padres Francisco de Herbás y Miguel de Yegrós habían plantado la célebre cruz

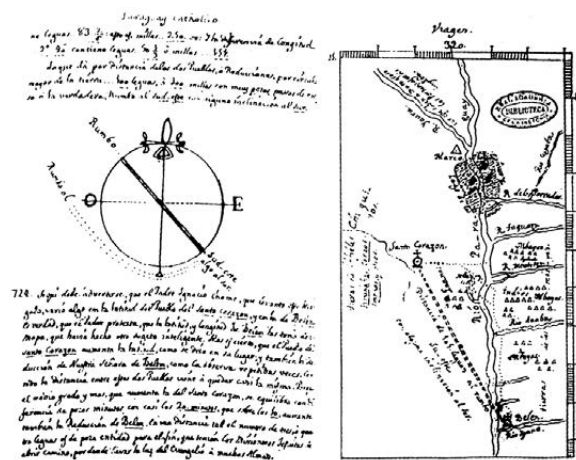


Figura 5. Las misiones de Chiquitos y Paraguay se unen en 1767.

de madera. Nada casual, si se tiene en cuenta que nuevamente la infructuosa búsqueda iniciada en 1690 -después de 70 años- por el padre Arce de contar con una ruta directa que las uniera con las misiones paraguayas, volvía a ser considerado como un objetivo prioritario. Había transcurrido más de cincuenta años de las expediciones fracasadas, y las condiciones habían cambiado sustancialmente. El avance de los misioneros respondían los requisitos planteados por Arze para acometer con éxito la nueva empresa.²⁷ Desde el norte las misiones de Mojos bajaban en forma gradual con nuevos pueblos. Y desde el sur los poblados jesuitas fuera de las misiones paraguayas, habían remontado el norte de Asunción fundando en 1746 las reducciones de San Joaquín, en 1750 San Estanislao de Kotska y en 1760 la reducción de indios Mbayas, Nuestra Señora de Belén, sobre el río Ipane-Guazú, donde el jesuita José Sánchez de Labrador era su párroco. De esta manera las distancias se habían reducido notoriamente entre ambos sistemas y las condiciones de complementariedad, especialmente de seguridad habían mejorado, porque los belicosos Payaguas y Guaycurús comenzaron a ser evangelizados y tener sus propias reducciones.

En 1754, Gaspar Troncoso y Gaspar Campos fundan la octava misión, Santiago; y fundamentalmente, Santo Corazón en 1760, a cargo de Antonio Guasp y José Chueca, sigue el eje este; en realidad es la más sudoriental, llegando a establecerse próximo a las posesiones brasileñas de Matto Grosso. Esta fase retoma los principios de **puntas abiertas** a grandes distancias, a manera de corredor de avanzada, que permita ampliar su área de influencia, como también aproximarse a las misiones del sur. La última misión se convierte en punto clave para dichos fines; en lo interno es un pueblo de frontera con roles estratégicos;²⁸ en lo externo, es un punto de avanzada, al extremo que el año de la expulsión se estaba en los preparativos para fundar un nuevo pueblo.²⁹

En cambio la fundación de la novena misión, Santa Ana en 1755 hecha por Julián Knogler se inscribe en los criterios organizativos

enunciados en la segunda etapa de reforzar el circuito de planificación microregional. De este modo termina el ciclo fundacional de las misiones, o mejor dicho se interrumpe el proceso expansivo macroregional mirando el Levante hacia las nacientes del río Paraguay y hacia el norte, esperando la natural conexión con Mojos.

Por la cuenca alta del río Paraguay-, a fines de 1766, José Sánchez de Labrador inicia una modesta expedición, que a la postre resultaría ser de enorme significado por sus connotaciones geográficas e históricas.³⁰ Sánchez de Labrador, parte de un pequeño pueblo fuera de las misiones, Belén -fundado por instrucciones del gobernador paraguayo-, y culmina con éxito su empresa el 16 de enero de 1767, al llegar a la misión de Santo Corazón de Chiquitos, donde es recibidos por los padres José Peleya y Javier Guevara.³¹ De esta manera se cerraba una larga búsqueda que tanto esfuerzos había causado. Con este viaje, se logró ubicar con precisión el lugar donde habían colocado Yegrós y Herbás la cruz de madera, como también se despejaron una serie de dudas geográficas como la existencia imaginaria del mítico lago Xarajes.

Los nuevos pueblos de la tercera fase alcanzaron los niveles de desarrollo relativo que los demás, en especial en los rubros productivos y de expresiones artísticas -música, arte y oficios-, sin embargo en ninguno de éstos se construyeron los edificios correspondientes al programa sacral con la solidez, escala y calidad habitual; todos se encontraban en su fase provisional, listos a ser reemplazados por sus versiones definitivas.

SACRALIZACIÓN DEL TERRITORIO

Las misiones por encima de oficiosas comparaciones por su trazado simple, de escala relativamente pequeña o caprichosas simplificaciones académicas en cuanto a su estructuración física o diferencias ideológicas, constituyen un plan alternativo de organización del espacio territorial, y uno de los primeros ejemplos excluyentes

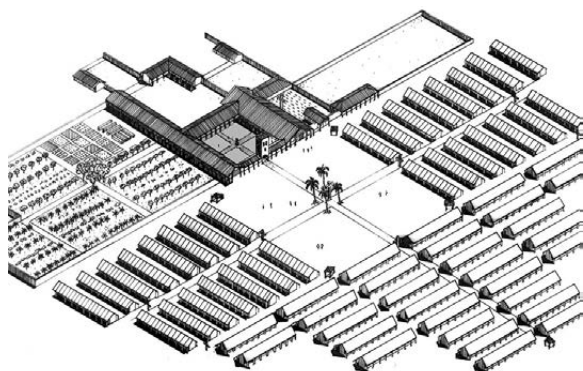


Figura 6. El catálogo de partes e restituye en el Plan Maestro

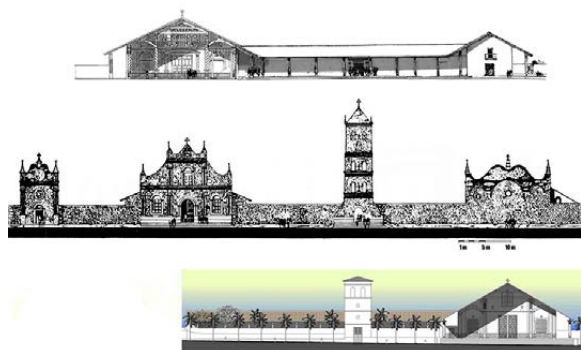


Figura 7. Escenografía urbana del conjunto religioso.



Figura 8. El campanario refuerza la composición axial, Concepción, 1910, AHC.

de urbanismo barroco en América. En todos los casos se construye una infraestructura cultural, económica e institucional -lo temporal- que debía expresarse como soporte físico de una sociedad altamente ritualizada -lo espiritual-, donde cada uno de los elementos urbanos tangibles e intangibles asumen roles y funciones específicos, ya sea para jerarquizar los circuitos procesionales, los recorridos pastorales, la disciplina laboral, el acceso urbano, etc., o para enfatizar el uso escenográfico del conjunto religioso y

de la plaza, directamente enmarcados a su estructura significativa.

La **sacralización** del espacio misionero es un paso estratégico que se naturaliza con el tiempo. Por un lado, para consolidar el poder autónomo y absoluto control de la nueva empresa. Y por otro lado, para eludir los efectos de la encomienda colonial o práctica del esclavismo del indio, efectuado por encomenderos y engachadores españoles que aseguraban el flujo de mano de obra, necesaria para los establecimientos agropecuarios y especialmente para los centros mineros altoperuanos; y en escala externa o supra-imperial, para defenderse de las acciones de los recolectores de esclavos (*bandeiras paulistas*).

En lo **ambiental** el sistema operativo parte de un hecho de excepcional utilidad: el plano ideal del nuevo asentamiento se selecciona por métodos prácticos de observación y uso de la geografía regional y local, caracterizadas por suaves lomeríos, que se definen en su entorno por una serie de arroyos y meandros a manera de una red hídrica que de modo natural controlan sus niveles y gradientes a través de bajíos (lagunas y curiches), garantizando la provisión de agua y la producción agropecuaria, que reconoce los beneficios de un **microclima** saludable libre de inundaciones. Las colinas son el lugar propicio funcional y simbólicamente para fundar la nueva reducción. Entre otras razones porque desde el punto de vista ecológico es favorable, porque además permite ejercer el control del entorno en términos de dominio, seguridad y múltiples significados. La *nueva Jerusalén* debía ser el punto culminante que ofrecía el perfil de las colinas chiquitanas, de acuerdo al imaginario misionero.

El control del entorno permite la conformación ambiental de un microclima urbano, adecuado para abordar con éxito la transición entre el medio natural y el medio cultural. En primer término, el control paisajístico mediante la recurrencia de elementos urbanos singulares, como monumentos, capillas posas y arborización, etc., y principalmente los huertos o parques-

jardines interiores. En segundo término, el dominio y la convivencia con la naturaleza lograda a través de intervenciones altamente selectivas y controladas de la producción agrícola en su entorno, especialmente las asentadas en el huerto y las chacras detrás del doble cuadrante del núcleo religioso, o las organizadas en torno al poblado, o el control hidráulico de los arroyos mediante los atajados aseguraban en forma permanente la provisión del líquido elemento.

SACRALIZACIÓN URBANA

La estrategia espacial misionera implica reconocer a la ciudad como parte fundamental en la construcción del **nuevo mundo**. Este enfoque establece que para obtener los niveles de productividad y sostenibilidad de la red urbana se debe cumplir una serie de requisitos previos. En lo geográfico debe garantizar la ampliación sistemática del territorio previamente explorado; el modelo debe tener un control programado de cada uno de sus elementos componentes arquitectónicos y urbanos, los que a su vez responden a otro sistema de elementos simbólicos, relacionado a la fe religiosa católica.

La ciudad **genérica** como sistema urbano, tiene la capacidad de desarrollarse de forma abierta y conectada, para cuyo efecto debe contar con un catálogo de partes estandarizadas, que respondan a principios básicos en lo social, cultural y político. La ciudad genérica forma parte de una red de flujos cambiantes, que responden de manera específica a las condiciones locales. La ciudad genérica se sustenta en su capacidad de estructurar un sistema urbano abierto que responde a razones comerciales (intercambio

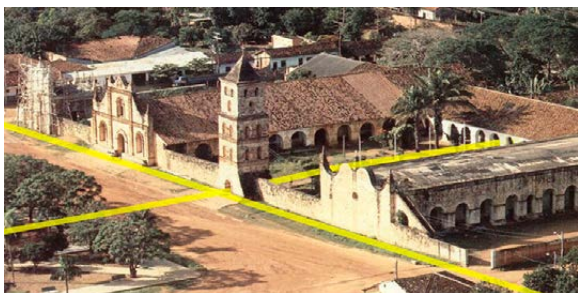


Figura 9. El plan maestro aplicado en San José.

de bienes) y de control de rutas de amplios territorios; a razones económicas y agrícolas capaces de producir superávit que superen la manutención y tengan la posibilidad de sostenibilidad y crecimiento. La ciudad genérica implica adecuadas respuesta a las variables de seguridad y defensa. Y finalmente debe responder a su razón ser, la evangelización, a partir de los pueblos de indios.

La organización espacial del modelo operativo no surge de la plaza como habitualmente se lee en las descripciones bibliográficas, sino por el contrario, nace de dos líneas imaginarias, dos ejes que dividen e integran el territorio: por un lado el eje poder dominante extendido en sentido longitudinal: y por otro el eje de lo sagrado del mundo dominado extendido en sentido transversal.

El **eje del mundo dominante** -longitudinal-, es la representación del absolutismo capaz de establecer sus propios límites, en cuanto a pertenencia sagrada y comunitaria se refiere. Este eje divide al pueblo en dos partes: por un lado, lo sagrado o *colectivo*, y por el otro, lo civil o *individual*. Atraviesa todo el pueblo exactamente por su mitad, de borde a borde. Sobre uno de sus frentes se emplazan los componentes del programa religioso: iglesia, campanario, colegio, talleres, capilla mortuoria, hospicio, huerto, dispensario, ermitas, etc. Es el "**theatrum mundi**" de una nueva sociedad sacralizada (cuyo único espectador es dios desde el cielo) que concibe la existencia humana ritualizada, donde el nacimiento, bautismo, formación, trabajo, transcurso y muerte forma parte indivisible de la liturgia católica. En el conjunto por escala y configuración se destaca la presencia



Figura 10. El plan maestro aplicado en San Ignacio.

del templo, así también el campanario como punto de referencia en la composición urbana. En su frente central se ubica la monumental plaza, mediando entre ella la aparición de las capillas de *posa* y *miserere* en todas sus esquinas, desde donde nacen los pabellones o tiras destinadas a viviendas de indios, primero para los caciques y luego para los miembros de sus parcialidades.

El **eje del mundo dominado** -transversal-, la expresión del misterio y la sacralidad recurre a todos los elementos urbanos disponibles para utilizarlos en las manifestaciones ceremoniales. Este eje une los principales caminos de la reducción con la plaza a partir de un recorrido que comienza en el acceso principal al pueblo referenciado físicamente por la **capilla Betania**. Prosigue el eje transversal hacia la **plaza**, donde se encuentra en el centro con la cruz en torno a cuatro palmeras, culminando en el campanario que da a la plaza entre el templo y el colegio y penetra hacia el **patio principal** del conjunto religioso, en cuyo centro se coloca una columna labrada para sostener el **reloj solar o cuadrante** como una forma de evocar el origen del pueblo, y finalmente este eje culmina en la **vivienda del padre**.

La estructura axial se consolida de acuerdo a las posibilidades reales de concretar, (por su propia dinámica), un adecuado control del tamaño y dimensión del poblado, ya que al llegarse a ciertos toques se afronta problemas de escala, organización y significación, en virtud a la capacidad de autosuficiencia económica, a la organización de la producción, a la capacidad de integración interétnica, y sobre todo a la cantidad establecida por las ciudades ideales griegas de Platón o Aristóteles; o directamente a los requerimientos de una política pragmática de riguroso control del territorio. Por esas razones, es explicable que ninguna reducción haya sobrepasado el tope máximo de 3000 habitantes. Las referencias físicas para delimitar la expansión urbana eran evidentes e infranqueables. En ese sentido, el emplazamiento fijo del núcleo religioso sobre el eje longitudinal, definía en forma clara el crecimiento físico del pueblo, sobre el doble cuadrante sagrado no era

posible ningún asentamiento civil. Por esa razón el crecimiento del pueblo debía tomar los rumbos hacia los otros dos lados con referencias claras que no podían superarse: la capilla *Betania*, exactamente en el centro del eje transversal ubicada en la entrada principal a la reducción, separada de la plaza a 300 metros de distancia. En sentido longitudinal, el pueblo se extendía a lo largo de 1000 a 3000 metros de longitud promedio, a partir del eje de la plaza.

CONCLUSIÓN

En territorio que hoy se conoce como la Gran Chiquitanía, actuales provincias de Chiquitos, Ñuflo de Chávez, José Miguel de Velasco y Germán Busch, los jesuitas fundaron la provincia de Chiquitos, llegando a ser una de las expresiones más alta en materia de desarrollo integral, en el nuevo mundo bajo bandera del imperio español, aun aceptando, que el colonialismo es un mal de raíz. Se plasmaba la ciudad de dios en la tierra, bajo los principios cristiano y renacentista europeo, sustentados en los enunciados de "La República" de Platón (428-347 a. de J.C), "La ciudad de Dios" de San Agustín de Hipona (354-430), "Utopía" de Santo Tomás Moro (1478-1535), hasta "La ciudad del sol" de Campanella (1568-1639).

El proceso de aculturación debió contemplar principios de planificación altamente evolucionadas para la época, ya que se trataba de organizar los nuevos asentamientos humanos a partir de la integración de pueblos de diversos orígenes étnicos, superando los conflictos de segregación racial, a través de compartir y asumir una nueva lengua, para lo cual se sistematiza y confecciona el diccionario y la gramática del idioma adoptado, la **lengua oficial, el Chiquitos**. En materia educativa por primera vez se incorpora al hombre en todas sus dimensiones, desde el nacimiento hasta la muerte, desde lo individual hasta lo colectivo, desde el modo de comer, vestir, cantar, danzar, mandar y obedecer; de modo que lo educativo quedó incorporado al trabajo donde niños, ancianos, mujeres y hombres cumplían roles sin excepciones, en el marco de lo disciplinario, la convivencia

pacífica y lo festivo; es decir un **sistema educativo integral** e integrado a su espacio y tiempo. El éxito de la empresa implicó la construcción de una infraestructura que garantizara su materialidad, a partir de introducir el trabajo y la diversidad productiva basado en la propiedad colectiva (tupambaé) y la propiedad individual (abambaé), a través de un sistema **económico mixto y complementario**, que permita alcanzar el ideario de una «sociedad justa y digna» de modo sostenible. Para llegar a los indicadores de productividad, las dos culturas participantes del proceso debieron asumir en forma recíproca los preceptos de «esclavo y amo», «mandante y obediente» en el marco de una organización comunitaria que reconoce el mérito, la autogestión y el control social; el nuevo **régimen autonómico y descentralizado**, que recupera al cabildo indígena como institución ordenadora de las actividades en talleres, sementeras y estancias, así también en la distribución de los productos.

Los criterios de planificación urbana aplicados son totalmente diferentes a los

modelos conocidos de la época y de los demás pueblos de indios. En Chiquitos se verifica la aplicación de los principios de justicia social, participación comunitaria, solidaridad y el esfuerzo compartido; es decir, todo aquello que haga posible restituir al ser humano como centro, al hombre integral que se sostiene y asume que es más importante ser que tener, o por lo menos únicamente **ser**. Y eso no es poco, en tiempos que poco interesa tener, un tiempo que valora solo parecer.

En Chiquitos se constata una extraordinaria demostración de fortaleza de su pueblo, puesta a duras pruebas en diferentes circunstancias, para sobrellevar cerca de los siglos de abandono, ignominia e infortunios, calificándose de ese modo en paradigma histórico de primer orden en el urbanismo y la arquitectura boliviano y latinoamericano, en tanto **pueblo vivo**. Por su capacidad de persistencia y continuidad cultural auténtica que han posibilitado convertirse en **pueblos testimonios** cuya dimensión histórica es ahora redescubierta, valorada y compartida por unos y otros.

Notas y bibliografía

1. Gil Albarracín, Antonio. LAS ÓRDENES MENDICANTES Y SU MISIÓN EN AMÉRICA. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, núm. 218. En: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-45.htm>
2. Tapia Morales, Carmensusana: EL DISCURSO TEOLÓGICO DE ANTONIO VIEIRA COMO MECANISMO PARA OBJETAR EL SOMETIMIENTO INDÍGENA EN EL ESTADO DEL MARAÑÓN Y GRAN PARÁ. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, núm. 34, 2007, pp. 247-322. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. En: <https://www.redalyc.org/pdf/1271/127112570008.pdf>
3. López Menéndez, Felipe. COMPENDIO DE HISTORIA ECLESIASTICA DE BOLIVIA. Sección: Misiones de Moxos. Misiones y Misioneros. La Paz. 1965
4. D'orbigny, Alcides: VIAJE A LA AMÉRICA MERIDIONAL. Buenos Aires, 1945, pp. 1255-1256
5. Aunque no es posible diferenciar las causas de muerte por las campañas evangelizadoras o misiones exploratorias, se pueden indicar en el primer caso a los mártires padres Lucas Caballero, muerto en manos de los indios Puyzocas en su afán de fundar la reducción de Concepción; Antonio Fidelli, muerto por inanición en San José y el hermano Alberto Romero, muerto por indios Zamucos en el área de San Ignacio de Zamucos. En el segundo caso, la muerte del célebre padre José de Arce y Blende ocurrido en el cauce medio del río Paraguay en manos de los indios Payaguás. En: Fernández, Juan Patricio. RELACIÓN HISTORIAL DE LAS MISIONES DE INDIOS CHIQUITOS. Edit. Uribe y Cia. Asunción, 1896 -reimpresión de la primera edición P. Herrán, 1726- II, pp. 80, 112-115 y 185
6. ARCHIVO NACIONAL DE BUENOS AIRES. ANBA. *Memoriales*, Felipe Suárez
7. Fernández, JP. Ob. Cit., I, pp. 87-88
8. ANS. Ob. Cit. *Memoriales*, Felipe Suárez
9. Moreno, Gabriel René. CATÁLOGO DE MOJOS Y CHIQUITOS. Universidad G. R. Moreno -según edición de Santiago de Chile, 1888- Santa Cruz, 1973, Introducción, V, pp. 16-17

10. Fernández, JP. Ob. Cit, I, p. 109
11. Fernández, JP. Ob. Cit, I, pp. 108-110
12. Fernández, JP. Ob. Cit, I, pp. 117-118
13. «En 1691, en los inicios de la creación de la provincia de Chiquitos, los padres Pedro Lascamburu, saliendo de las misiones guaraníes, y José Francisco de Arce, recorriendo por primera vez la tierra de los chiquitos, intentaron la comunicación. El primero llegó hasta los cerros llamados Ibitiratis». En: Sainz Ollero, Héctor y Helio; y otros: JOSÉ SÁNCHEZ LABRADOR Y LOS NATURALISTAS JESUITAS DEL RÍO DE LA PLATA. Madrid, 1989, p. 280
14. Fernández, JP. Ob. Cit, Capítulo VIII, pp. 180-182
15. «En 1715, José Francisco de Arce, acompañado de Bartolomé Blende, a fines de enero comenzaron la navegación río arriba, y durante siete meses, a vela o a remo, sin encontrar ninguna señal que les indicase la entrada (a Chiquitos). Arce tomó entonces la decisión de internarse hacia el oeste, y abandonando el barco junto a 12 indios, anduvo durante dos meses por aquellas tierras». En esas precarias condiciones y prácticamente perdidos fueron encontrados por los indios de la misión de San Rafael, donde el padre Cea los estaba esperando. En: Sainz Ollero, y otros Ob. Cit., p. 281
16. En el camino de regreso la tripulación del barco de Blende fue asaltada por los Payaguas, quiénes en esas circunstancias los mismos Payaguas le cayeron encima dando muerte al padre Arce y varios de sus seguidores. En: Fernández, JP. Ob. Cit, pp. 112-118
17. En relación a la campaña exploratoria del padre Pedro Lascamburu, éste recomienda que «lo más acertado y lo mejor será que si el padre Arce quiere con sus Chiquitos esta comunicación... conquisten primero a los Guaycurús, Mbayás, Cuanás, Naparus y otros que tienen adelante; y después poco a poco se vengán allegando a los Itatines a fundarse, como estos dos pueblos se fundaron allá, sin ayuda de otros. Y por supuesto que aquí se ha escrito que los Chiquitos por si se han defendido de los portugueses con cuanta más facilidad podrán romper por los dichos Guaycurús y sus aliados; y después de vencidas las dificultades de allí, se procurase ayudarles con vacas y cabalgura». En: Lahmeyer Lobo, EM. Ob. Cit., pp. 28-30
18. ANBA. Ob. Cit., *Memoriales*, Felipe Suárez
19. Fernández, JP. Ob. Cit, II, pp. 65-77
20. Fernández en su RELACIÓN dedica todo el Capítulo V a este tema. En: Fernández, JP. Ob. Cit, pp. 92-103
21. Por Real Provisión de la Audiencia de la Plata se manda cerrar el camino y comercio entre las misiones de Chiquitos y las del Paraguay, 1717. En: Colección de Manuscritos de Pedro de Angelis, I, 29, 5, 104. Biblioteca Nacional
22. A través de Werner Hoffman, con sus dos libros: "LAS MISIONES JESUÍTICAS ENTRE LOS CHIQUITANOS" y "VIDA Y OBRA DEL P. MARTIN SCHMID", ha sido posible conocer al padre Martin Schmid como principal autor en el campo artístico y arquitectónico de San Rafael-Concepción y San Javier. En cambio, sigue siendo escasa la documentación sobre los autores de las obras levantadas en las otras reducciones
23. Aunque eran puntos de referencia y de contacto con las de Chiquitos, y entre ambas con la Audiencia. En: Moreno, GR. Ob. Cit., p. 322
24. ANBA. Ob. Cit. *Memoriales*, Felipe Suárez
25. Altamirano, Diego Francisco. HISTORIA DE LA MISIÓN DE MOJO. Capítulo II "A ejemplar de Loreto se fundan otras Reducciones" La Paz, 1891
26. Sainz Ollero, y otros Ob. Cit., 7, Viajes por la cuenca del río Pilcomayo, pp. 277-280
27. Dos hechos concurrentes contribuyen a este hecho. Por una parte, la frontera sudeste de Chiquitos se había extendido considerablemente con la fundación de las reducciones de Santiago y de Santo Corazón principalmente. Y por otra parte, el establecimiento de «los cuatro pueblos jesuíticos (San Joaquín, San Estanislao, Belén y Timbó) fundados fuera del sistema misionero (aguas arriba de Asunción)... Ello se debe probablemente al hecho de ser pueblos más recientes y a no estar integrados al sistema misionero». En: Gutiérrez, Ramón. EVOLUCIÓN URBANÍSTICA Y ARQUITECTÓNICA DEL PARAGUAY. Resistencia, 1978. pp. 343-344
28. ANS. Ob. Cit., -1768-, Vol. 24-I, folio 30
29. ANS. Ob. Cit., -1768-, Vol. 24-I, folio 20-21
30. «El triunfo definitivo en aquella ruta habría de conseguirse sesenta años después; el hombre que lo logró fue José Sánchez de Labrador en 1766. Muchas circunstancias que facilitaban el éxito de esta empresa se reunieron durante todos aquellos años. La provincia de Chiquitos era mucho más extensa que antes, y en 1760 los misioneros Antonio Guasp y José Chueca habían fundado el pueblo del Sagrado Corazón». En: Sainz Ollero, y otros Ob. Cit., 7, p. 282
31. Sainz Ollero, y otros Ob. Cit., VII, p. 283

La portada lateral del templo colonial "Santiago Apóstol" de Pomata.

*Encuentros y desencuentros, la imagen hispánica y andina en
piedra, alegorías del poder*

Roberto Ramos Castillo
Universidad Nacional del Altiplano

Resumen

El pueblo de *Pomata* se ubica, en la región del lago Titicaca, al sureste del Perú. En términos históricos esta área de la meseta del *Collao*, jugó en papel insoslayable, tanto en el periodo prehispánico como colonial. El dilatado trayecto histórico de *Pomata* se asocia a desarrollos tempranos desde el arcaico hasta la formación del pueblo *Lupaca*, quienes finalmente serán anexados por los Incas. La presencia española en el área a partir de la conquista significara un cambio drástico en el territorio más densamente poblado de los Andes del sur. Las circunstancias poblacionales y su consecuente estructuración cultural, política y económica, hizo que los españoles de inmediato se establecieran en la cuenca del Titicaca. Alzaron impresionantes monumentos religiosos en su afán evangelizador y de poder, uno de ellos precisamente es el templo de Santiago Apóstol de *Pomata* del siglo XVIII. El frontispicio del acceso lateral expone una singular iconografía de vertiente hispana, pero también andina y prehispánica. Los objetivos de la ponencia son los siguientes: Qué imágenes configuran la arquitectura pétreo de la portada. En qué contexto se producen y que significados podemos percibir. Acaso los iconos y su disposición labrados en roja roca sedimentaria ostentan subrepticamente alegorías del poder.

1. La portada lateral

El imafrente lateral de Pomata, denota una especificidad sin igual en el conjunto de las portadas puneñas. El programa iconográfico desarrolla representaciones independientes en cada espacio que concede la portada. Un ejemplo, son el conjunto de columnas *collavinas* (San Cristóbal, 2004) que la exornan. Aparentemente todas

son similares, pero, una contemplación paciente demuestra que ninguna columna es semejante, siempre habrá un detalle que lo singulariza. El mosaico sobre piedra no es ninguna improvisación, es un alarde subjetivo y técnico. La fachada consta de dos cuerpos y tres calles. Contamos con registro nominal y numérico de cada motivo, ahora no lo incluimos.

Columnas del primer cuerpo

Las columnas, tienen como podios los rostros de felinos-antropomorfos. Las frontales figuras quizá evocan algún icono prehispánico. Este tipo de representación es recurrente en la cerámica ritual y litoescultura de las culturas *Pukara* y *Tiwanaku*. El cantero en talante íntimo y arcaico percute la efigie probablemente del puma o un */usqullu/ [osqollo]-gato andino- (oreailurus jacobita)*. Es la imagen transgredida que evoca la fuerza, la audacia y el poder. Están labrados con faz redonda, mirando fijamente, los ojos almendrados doblemente remarcados denotan ferocidad inherente al animal, las fauces curvan delineadas cual mostacho y dos orejas abiertas a manera de pétalos. Puede ser coincidencia, pero, los rostros son casi idénticos a la cabeza de una de las estelas con simbología compleja e imagen distintiva del periodo formativo *Pukara*. (la estela se encuentra en el museo de sitio del pueblo de Pucará) (fig.1)

Columna extremo izquierdo, arranca con tres canéforas antropomorfas de medio cuerpo, sosteniendo cestos repletos de uvas, para Bailey (2018) son otra versión de cariatíde amerindia. Encima surge de las "grietas" un roedor de la puna, una *chinchilla*, el animal "temeroso" trata de encogerse, lo evidencia

el cuerpo arqueado y la cola que se pierde debajo de papayas. Mas arriba se observa una perdiz posada sobre sarmientos y picoteando. Destaca una flor de doble hilera de pétalos.



Figura 2. Guacamayo, Foto Roberto Ramos.

Columna central izquierda, comienza con acantos y flor de *panti panti (Thamnia vermicularis)*. La fauna es también del bosque tropical, un *guacamayo* esculpido



Figura 1. Felino antropomorfo (portada Pomata). Detalle estela Museo Pucará, Foto Roberto Ramos.



Figura 3. Gato andino /usqullu/ [osqollo], Foto Roberto Ramos.

espléndidamente de perfil y ataviado de exuberante plumaje se alimenta de una papaya, es la figura de mayores dimensiones de la constelación ornitológica (fig.2). Paradójicamente, arriba del ave aparece un gato andino, se envuelve en su propio cuerpo, acentúan las extremidades musculosas y en el hocico los bigotes. En la zona de habla aimara es conocido como titi y en las zonas de habla quechua como / *usqullu*/ [osqollo] (fig.3). Las culturas andinas prehispánicas consideraban al gato andino como especie sagrada. Existe una suerte de apropiación simbólica de la portada, para ostentar subrepticamente, los animales trascendentes del universo de fauna sagrada andina. La columna termina en flores de vid y corona de acanto.

Columna central derecha, inicia con acantos. Otra perdiz entre sarmientos picotea las uvas. Arriba asoma con el cuerpo arqueado una Vizcacha, el animal pretende como en la vida real que nadie lo pueda visibilizar, el cantero indio aspira apañar al animal, en los resquicios curvos que cincela. Pero, “delatan” al roedor, los mostachos, las orejas y el inmenso rabo. El cantero relego ex profeso la fauna occidental y quebranto

el ordenamiento iconográfico al modelar, lo que demanda, lo que desea observar y en la parte superior surge nuevamente el motivo dilecto del alarife *pomateño*, otra perdiz.

Columna extremo derecho o columna de los pájaros. Comienza con tres bustos de suerte de canéforas que levantan con sus manos canastas sobre la cabeza, repletas de vides. En el siguiente helicoide se visualiza una flor de doble hilada de pétalos o ¿*panti panti*?, siguiendo unos racimos de uvas son picoteados por una paloma, finalmente en el repertorio reaparece otro pájaro de la amazonia: un loro con el cuello y pico en posición gacha, saborea frutos de papaya. Otros investigadores como Gonzales y Maranguello (2016) están proponiendo que lo que comúnmente la iconografía ha señalado como papayas arequipeñas, sería el cacao. En la parte superior y dorso de la columna, nuevamente se labra otra pequeña ave, tal vez un picaflor, ave sacralizada en el prehispánico, denominado *luli* en lengua *puquina*. Castro (2020) a través de la etnohistoria en el norte de Chile, asevera que para los lugareños el picaflor es un ave sagrada denominada en lengua *Kunza*: *Sotar Condi* y citando a Diaz de Guzmán

escribió: “como aquel a quien todos los indios de estas Provincias teníamos por Dios teniéndolo nuestro Padre en la mano bestido de cumbe con su pillo[cintillo] y Plumas en el de oro y Pájaro flamenco...”

La puerta de acceso, está enmarcada en jambas y arco de medio punto, con guirnalda de flores de *panti panti*, Bailey (2018) afirma que son azucenas. En la clave una venera rematada en pequeña cruz. En las enjutas dos veneras silueteadas a través de pétalos cierran el conjunto. Quizá las conchas fitomorfas sean el único símbolo que nos remiten al atributo de Santiago apóstol, la temprana advocación del monumento.

Pilastras, columnas, hornacinas. Segundo cuerpo

El diseño exalta complejidad de representaciones simbólicas. Los bordes del nicho tienen flores diversas de ocho pétalos a más y sarmientos y tres ángeles. Las pilastras desarrollan vegetales y rematan en rostro de cuyos labios emergen follaje en el capitel. Un ave andina, aparentemente el *Tiwlinku* se ubica en el lateral de la pilastra izquierda.

Las columnas que flanquean la hornacina central, exhiben en la parte baja del fuste dos iconos celestes: a la izquierda un sol y a la derecha una luna de rostros humanos, de cuyas caras surgen rayos curvos y zigzagueantes. La representación de *punchao* y *killá* (quechua) tendrá alguna connotación con el culto solar y lunar preeuropeo, acaso el cantero aun guardaba una oculta devoción por los astros. En la provincia de Lampa en Puno en la comunidad campesina de Cantería siguen bailando la danza de *Inti Tusoq* o baile del sol. Las labras solares, pueden ser la alegórica de reminiscencias teológicas ancestrales, al condescender un resquicio para un antiguo elemento hierático, en el campo (espacio) simbólico del nuevo entramado andino y occidental. En la cosmovisión andina la dualidad y complementariedad es una regla, eventualmente el sol y la luna esculpidos hacen referencia no solamente al mundo sacralizado andino, también a lo masculino y femenino.

Por debajo del nicho central de este segundo nivel, hallamos un medallón con el anagrama de la Virgen María flanqueado



Figura 4. Monograma de Cristo y anagrama de María, Foto Roberto Ramos.

por dos ángeles. Encima, están esculpidos dos leones antropomorfos, ataviados como reyes, llevan corona, capa con cuello de encaje o melenas, portan cetros y hacen de tenantes del monograma de Jesús. Es decir, en lenguaje alegórico dos reyes, custodian al rey de reyes (fig.4). Desde el inicio del segundo cuerpo, percibimos estos encuentros y desencuentros de motivos andinos e hispanos. Las imágenes españolas-católicas van tomando posiciones estratégicas y jerárquicas. Las aves y particularmente los roedores andinos que se enseñoreaban en el primer cuerpo, prácticamente han desaparecido o aparecerán algunos pájaros, de proporciones pequeñas e imperceptibles. En cambio, ángeles, querubines y los símbolos de Cristo y su madre María cobran protagonismo. Esta disposición de los iconos, su frecuencia y caracteres hace referencia a una forma de disputa de los espacios, de apropiación simbólica de la portada *pomateña*.

Los intercolumnios están llenos de flores y ramas, el patrón de la decoración es el siguiente: donde surcan “truncos” y “brazos” vegetales nacen flores con leves diferencias en los pétalos y luego la disposición se repite sucesivamente Cuatro leones rampantes, con sendas melenas, collares y garras extremadas de cuyas fauces crece floresta típica de las portadas *collavinas* cierran los ángulos encima de las hornacinas. Existiría un juego simbólico de imágenes asociados a relación de supremacía, una pugna subyacente a través de los iconos del vencido y vencedor al disponer, fisonomías de cabezas de pumas o *usquillus* de claro origen pre colonial en las bases de las columnas del primer cuerpo o la parte realmente inferior del imafrente y leones estilizados africanos, capturados semióticamente por la heráldica occidental y católica como detente de poder y dominio, de linaje y de realeza, de autoridad e imperio ubicados en la parte superior del segundo cuerpo.

Ático

Estructura que corona a modo de “tercer cuerpo” la portada. Toda está colmada de primorosa talla, desarrollada con base a

follaje. Destacan en la parte inferior, jarrones dispuestos horizontalmente, delineados apunta de flores también y precisamente de las bocas de los floreros brotan otros arreglos florales espectaculares. En la sección central un medallón custodiado por dos querubines tenantes encierran los símbolos papales: las llaves de san Pedro y la mitra papal, en los extremos se distinguen dos águilas bicéfalas en cuyas plumas se entremezclan aparatoso ramaje. En la parte de superior del ático, se labró tridimensionalmente tres jarrones rebosantes de flores.

2. Encuentros y desencuentros, la imagen hispánica y andina en piedra, alegorías del poder

Estos aderezos fraguados en la roca, descendientes de dos vertientes: la española católica y la andina altiplánica, parecería que pugnarían por la ubicación de sus imaginarios en el atiborrado del frontispicio. Los motivos hispánicos por su localización y cantidad impondrán su jerarquía y los motivos autóctonos ancestrales localizarán en menor cuantía sobre áreas “periféricas”. Sin embargo, ninguna portada del altiplano peruano, descarga tal cantidad de imágenes del paisaje de fauna local, considero que es la revelación y rebelión pacífica de las mentes y las manos de los picapedreros *collas* (*Collasuyo* uno de los cuadrantes de la territorialidad Inca) en el legítimo afán también de empoderar sus ideas y creencias o su otredad en un proceso fragoso de mestizaje cultural y religioso o acaso camuflar sus cosmovisiones, resistentes y vigentes a finales del siglo XVIII, tal vez como denominan en tiempos actuales son los atisbos de la cimiento decolonialidad. O mejor dicho los encuentros y desencuentros simbólicos de las alegorías del poder. (fig.5).

Un recuento general, permite cuantificar 75 motivos hispanos y 34 motivos andinos. La “estadística” siempre estará a discusión, por diversas razones, para Mariátegui Oliva (1949), la representación del sol y la luna son hispánicos y están asociado a la orden de los dominicos, en cuyo “gobierno” se levantó el monumento religioso. Bailey (2018) aduce con nueva documentación, que,



Figura 5. Vizcacha y perdiz,
Foto Roberto Ramos.

el inicio de la construcción de la iglesia de piedra es de 1750 hasta 1794, solamente los primeros cuatro años dirigió la parroquia un fraile dominico, después quienes regían era el clero secular. Otro tema que se debe divisar en mayor profundidad es el follaje y distinguir cual es andino y cual occidental. Otro "balance" de alegorías de poder hace referencia a la cantidad de seres alados cristianos católicos y aves quizá del panteón andino que se "disputan" la ocupación de cualquier plano del mosaico pedregoso. Entre ángeles y querubines suman 15 y el conjunto ornitológico andino suman 12.

Decodificando la data anterior podemos inferir, que, en el esquema iconográfico, hubo parcialmente una suerte de conciliación entre la semiótica andina y la española católica, al permitir la producción, de ciertos signos andinos ancestrales adaptados subrepticamente a los propósitos de la catequización. Debemos advertir la

exuberancia de aves labradas y ángeles en la portada, o como insinúa Gisbert (2001) en el título de uno de sus libros: "*El paraíso de los pájaros parlantes*" (2001) o como subtítulo Mujica (2016) a uno de sus artículo: "*El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano*", cuyas ideas centrales apuntan en señalar que el corpus ornitológico prehispánico eventualmente sacralizado remplazaría o se acoplaría a otra forma de seres alados: los ángeles de la cosmovisión cristiana, que precisamente por estos años cobran vida propia o vida andina americana en los famosos ángeles arcabuceros.

Qué duda cabe, los pájaros de la grama y del farallón puneño son los donairosos. Las aves, quizá para el alarife fueron considerados el motivo más motivador para esculpir bajo los influjos de su imaginación simbólica. Eventualmente las voladoras, como parte de la naturaleza sacralizada del Perú antiguo, se ajustan de algún modo al paraíso cristiano o el *hortus conclusus*, aquel jardín del edén con fuente de agua, lleno de flores y fauna y que generan orden y armonía. La portada pomateña sería el paraíso adaptado a los frutos vegetales y animales de estas latitudes.

Si la portada lateral, tuvo dos periodos constructivos podríamos también percibir el talante de los párrocos de turno de aquella época. Primero Joseph V. Salazar iniciador del primer cuerpo y Nicolás Calderón su continuador, debieron ser, utilizando una categoría contemporánea: "interculturales", al permitir que los alarifes estampen imágenes de la zoología telúrica más cercanas a su entorno y cosmovisión. En el segundo periodo, coincidente con el segundo cuerpo, el párroco de la época Mateo Quiroga, inferimos que limitó o amortiguó la representación de figuras locales y concedió mayor preminencia a imágenes de origen hispano, para que finalmente en el ático prácticamente no aparezca ningún motivo de la región.

Podría haber existido un diálogo silencioso, un acuerdo tácito y asimétrico, en la distribución de las imágenes del poder: Las cabezas de pumas o *usquillus* andinos en las

bases y los leones españolizados casi en la cima, iconográficamente tal vez responden a relaciones de poder y autoridad: Rey y súbdito, una suerte de concesiones al fin al cabo, pero, allí en la piedra labrada de Santiago de *Pomata*, coinciden un conjunto de significados, de alteridades y agencia. Es decir, también está presente la visión de los vencidos quienes sutilmente, establecen y escalan posiciones, insertando en los templos dieciochescos del altiplano peruano su ingenio y pensamiento.

En la parte superior de la portada, está el ático semicircular, probablemente el sitio más “privilegiado”, acaso la zona celestial en la racionalidad católica, el lugar más indicado para ostentar, el puro sentimiento del estandarte católico-español. En esta zona alta y preferente de la portada, se ha

representado semióticamente, la heráldica del imperio de ultramar, el ejercicio del poder, la alianza perfecta de la religión y la monarquía: La tiara pontifical, las llaves de san Pedro y dos águilas bicéfalas, que de hecho evocan al sacro imperio romano-germánico de cuyos linajes también descendían los reyes de España o más directamente a los Habsburgo. La lectura del texto iconográfico es clara: dominar e imponer el nuevo orden en las américas andinas, esto hace alusión a los motivos ubicados y esculpidos como encuentro y desencuentros en las alegorías del poder. No obstante, el frontispicio de *Pomata* en clave americana, lo convierte de pronto no solo en una joya del arte mestizo de la meseta del *Collao*, sino también en una iconografía subversiva, rebelde para su tiempo.

Notas y bibliografía

- Bailey, G. (2018) *El barroco andino híbrido. Culturas convergentes en las iglesias coloniales del Sur Andino*. Arequipa: El Lector.
- Benito, J. (2008). *Análisis semiótico de los elementos plásticos en la fachada exterior e interior del templo Santiago de Pomata*. Tesis para optar el título de: Licenciado en arte artes plásticas: Universidad Nacional de Altiplano. Puno.
- Castro, V. (2020) *El picaflor y los atacameños. el picaflor de la gente sotar condi*. Disponible en: <http://caminantesdeldesierto.blogspot.com/p/el-picaflor-de-la-gente-sotar-condi-el.html>
- De Mesa, J y Gisbert, T. (1997). La iglesia de Santiago de Pomata. En *Arquitectura andina*. La Paz: Embajada de España en Bolivia
- Gisbert, T. (2001). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.
- Gisbert, T. (2004) *Iconografía. Mitos indígenas en el arte*. La Paz: Décima Edición. Editorial Gisbert
- Gonzales, R y Maranguello C. (2016) *Los jesuitas y la ornamentación hispano-indígena en el sur del Perú*. Arequipa: UCSP-UBA
- Gutiérrez, R. Pernau, C. Viñuales, G. Rodríguez, H. Vallin, R. Benavides, B. kuon, E. Lambarri, J. (2015) *Arquitectura del altiplano peruano*. Universidad Nacional del Altiplano: Altiplano.
- Lumbreras, L. (1981) *Arqueología de la América Andina*. Lima: Milla Batres.
- Mariátegui, R. (1949): *Pomata templo nuestra señora del Rosario*. Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte peruano y americano. Lima: Grafica Etyloz.
- Mujica, R. (2016). *La imagen transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima. Fondo editorial del Congreso del Perú.
- San Cristóbal, A. (2006) *Puno. Esplendor de la Arquitectura Virreinal*. Lima: Peisa.
- Villalba, L. Lucherini, M. Walker, S. Cossios, D. Iriarte, A. Sanderson, J. Gallardo, G. Alfaro, F. Napolitano, C. Sillero, C. (2004) *El gato andino: plan de acción para su conservación*. Alianza gato andino. La Paz: Atenea.

Aportes espaciales y tecnológicos de la Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia

Victor Hugo Limpias Ortiz
Centro de Investigaciones CIUDAD
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA

156

Resumen

La Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra “Basílica Menor de San Lorenzo Mártir” se caracteriza por tres soluciones singulares en la historia de la arquitectura republicana academicista en Hispanoamérica: dos de índole volumétrica con una implicación espacial y una tercera de tipo tecnológica. Las dos primeras (par de torres-campanario exentas y receso de la fachada-espadaña) generan una monumentalidad de impacto urbano. La tercera solución particular es la doble cubierta, cuyas bóvedas madereras interiores generan una espacialidad interior digna, acorde a la jerarquía episcopal. La ponencia describe los antecedentes y analiza las características espaciales y tecnológicas de las soluciones arquitectónicas mencionadas, insertas en una edificación de espíritu neoclásico, cuyo diseño y construcción estuvieron a cargo de arquitectos franceses.

En el presente trabajo, se describe y analiza tres soluciones arquitectónicas que caracterizan a la catedral de Santa Cruz de la Sierra (1839-1915) en aseguran singularidad en dos aspectos centrales en una edificación de su tipo: **monumentalidad urbana y dignidad espacial interior**. El primer aspecto (calidad espacial urbana) fue resuelto por el primer arquitecto en 1839 y el segundo (calidad espacial interior), fue definido por el arquitecto responsable de la ampliación y conclusión de la obra, poco antes de su consagración en 1915. El enfoque del análisis descriptivo es histórico y arquitectónico,

concentrado en los aspectos singulares mencionados, por lo que otros aspectos importantes del edificio no se comentan o se lo hace de manera marginal.

Antecedentes

La diócesis de Santa Cruz de la Sierra se creó en 1605, convirtiéndose 376 años después en sede de la Arquidiócesis del mismo nombre. Su jerarquía eclesiástica no se expresó en una edificación monumental hasta bien entrada la República, cuando finalmente se inició la construcción de un

templo catedralicio “digno de su nombre”, centenaria aspiración de los cruceños. La frágil economía y aislamiento geográfico del obispado no solo le impidieron contar con una edificación acorde a su función, sino que hasta sus preladados asignados, durante 162 años prefirieron asentarse en otra ciudad y muy pocos la visitaron brevemente. Será la expulsión de los jesuitas en 1767, la medida real que forzará al Obispo Francisco Ramón de Herboso y Figueroa a afincarse definitivamente en la sede episcopal, al pasar las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos a su jurisdicción efectiva.¹

Cuando se trasladó la ciudad al sitio que actualmente ocupa (1595), ya se había construido allí una capilla, la cual se convirtió en la primera Catedral 9 años después. En los siguientes siglos, tres nuevos edificios la reemplazaran, antes de que se inicie la quinta y última edificación. La capilla original debió ser reparada cada año, según informe diocesano de 1650.² En 1674, se levantó en el mismo sitio una nueva catedral, pues la anterior ya se había derrumbado. A pesar de construirla desde sus cimientos, el mismo responsable de la obra la juzga como “... la iglesia más pobre que ... tiene la cristiandad.”³ Este segundo templo fue reparado en 1684, es decir, menos de diez años después de su construcción.⁴ Según un informe del Obispo Mimbela (1713- 19), se la reemplazó con una tercera edificación en base a una donación de la corona, “con la mayor perfección que en aquella tierra se puede conseguir, donde se carece mucho de materiales y oficiales para estas obras.” Esta tercera catedral se inauguró en 1735.⁵

Una cuarta edificación se empezó en 1768, reemplazando la anterior.⁶ La nueva catedral fue bendecida el 8 de septiembre de 1771 y el mismo Obispo Herboso y Figueroa la describió así: “... su largo y ancho es el mismo que tenía antes pero las paredes se levantaron más y aunque no pasan de cerca de cinco varas tiene dos hileras de columnas de madera para dividir las naves y sostener el techo que en la del medio tiene nueve varas de alto, y el Presbiterio, que tiene diez de largo y ocho de ancho se levantó mucho más ..., todo el circuito está de corredores de madera para librar las paredes de

las aguas, por lo mucho que llueve...”⁷ A pesar de las intenciones de Herboso, el edificio no impresionó al gobernador Francisco de Viedma, quien la calificó como “muy reducida e indecente” en 1788.⁸

Ya en el periodo republicano, el naturalista Alcide D’Orbigny la visita en diciembre de 1830 y la califica como “edificio provisorio hecho de barro” aclarando inmediatamente “...que todos los días se pensaba sustituir por otro digno de su objeto.”⁹ El aislamiento y la pobreza de la comarca parecían condenar al pueblo cruceño a contar con precarios edificios como catedral de la diócesis. En todo caso, existía entonces una profunda vinculación tecnológica y morfológica entre la arquitectura maderera de las viviendas de la ciudad y las edificaciones religiosas como la catedral y demás templos urbanos y rurales, todos de estructura maderera.

La Catedral republicana

La relativa unidad morfológica de la imagen urbana colonial habría de desaparecer para siempre cuando una serie de coincidencias de parentesco e influencias políticas inició el proceso que pondría fin a las frustraciones del vecindario en sus aspiraciones por contar con una catedral “digna y duradera.” Las condiciones las dieron el presidente Andrés de Santa Cruz y dos cruceños prominentes, el Obispo Francisco de Paula León de Aguirre y Velasco, y su primo, entonces prefecto del Departamento, el General José Miguel de Velasco. Esos vínculos llevan a la demolición de la iglesia existente y la construcción de una nueva, indicando que se: “... mandará formar el Plano y Croquis de la Obra, con uno de los ingenieros dotados por el Estado [...] al que se abonarán los gastos de viáticos y residencia en Santa Cruz de los fondos de la obra.”¹⁰ Además de los diezmos y primicias que ya venía pagando el pueblo a la iglesia para levantar una nueva catedral, se asignó una partida anual en el presupuesto nacional, una suma en billetes del crédito público, y se autorizó la venta de plata labrada y alhajas que no eran “necesarias al servicio del culto.”¹¹ Estos fondos fueron complementados con el impuesto al Azúcar, principal producto de exportación de los cruceños.

El ingeniero francés Felipe Bertrés fue designado como el arquitecto y director de la obra, quien llega a la ciudad en 1839. La intención de construir una nueva Catedral en Santa Cruz de la Sierra debe entenderse como una expresión más de los esfuerzos por consolidar la presencia estatal en las principales ciudades del nuevo país.¹² La firmeza en la decisión y la continuidad en los primeros años de la obra se debió a la ascensión de Velasco a su segunda presidencia provisional. En ese marco, que el diseño y construcción de la catedral cruceña fuera encargada al más importante ingeniero arquitecto que entonces trabajaba en el país, permite comprender la importancia intrínseca de la obra, reconociéndose su jerarquía como sede de una diócesis que abarcaba entonces, más de dos tercios del territorio boliviano.¹³

Mientras ajustaba los planos y el presupuesto, Bertrés mandó construir hornos para cocer ladrillos y encontró yacimientos de cal próximos a la ciudad, creando las condiciones básicas para enfrentar una obra cuya tecnología y dimensiones eran desconocidas en el medio y requerían de una serie de tareas preparatorias. El libro de cuentas del mismo Bertrés indica que los trabajos empezaron el 2 de julio de 1839.¹⁴ Así, el 28 de septiembre de ese año, el arquitecto le informa al presidente Velasco que "Los cimientos se hallan excavados [...] Los ladrillos se fabrican, la piedra calcaria se reúne en abundancia, los hornos se construyen..."¹⁵

Mientras se refaccionaba el templo de La Merced para cumplir las funciones de catedral provisoria, la vieja catedral se mantuvo en uso, rodeada de las excavaciones y cimientos de la obra que lo reemplazaría. El traslado de las imágenes a la catedral provisoria, e inauguración oficial de obras se efectuó recién el 29 de junio de 1940.¹⁶

Proyecto original de Bertrés

En el proyecto de Bertrés es posible reconocer, en sus trazos y en lo construido, una sección basilical, con planta en cruz latina, con tres naves en el cuerpo principal y una en el

transepto. Destaca la solución de fachada, que al retraer el frontispicio y flanquearlo con el par de torres campanario, crea un atrio único, el cual se describirá adelante. Tecnológicamente, Bertrés planificó el templo como una estructura sustentada en muros de carga, construidos con ladrillos asentados en cal, con algo de piedra en los cimientos. La poca piedra disponible exigió secciones de muros de 1,40 m.

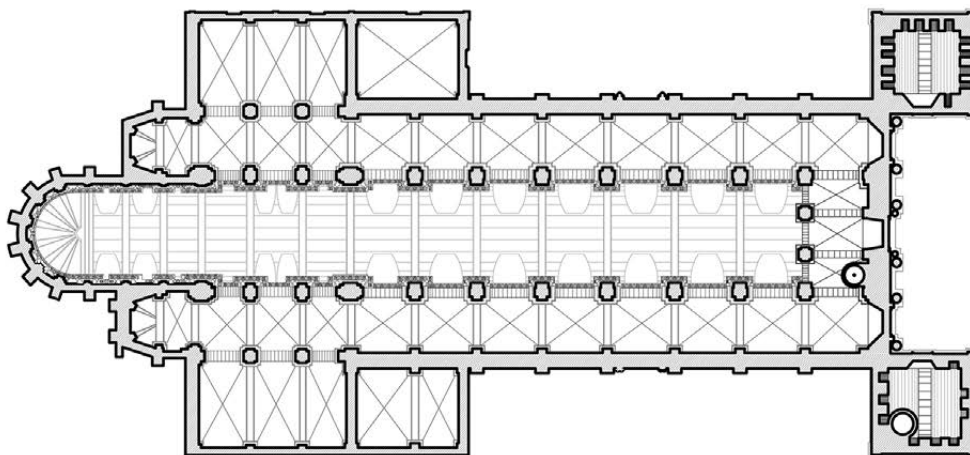
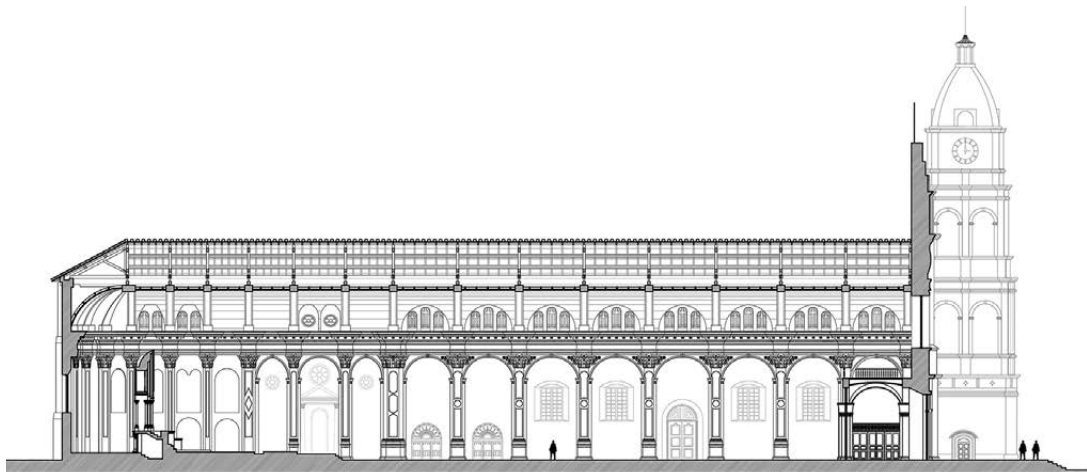
Es posible reconocer que, a excepción de la ampliación del transepto y profundización del ábside (1904-1915) y los dos últimos cuerpos de los campanarios (1945-48), el diseño de Bertrés fué respetado por quienes intervinieron posteriormente. La planta define un templo de tres naves y dos torres exentas que, con el transepto, definen tres atrios, uno frontal y dos laterales. El lenguaje formal es ecléctico, aunque su espíritu neoclásico es fácilmente reconocible. En todo caso, el espíritu academicista de la obra se inscribe principalmente en la tradición neoclásica francesa, con algunos elementos neogóticos, como los arbotantes y la serie de pináculos que finalmente serán retirados en 1930.

MONUMENTALIDAD URBANA

Receso del frontispicio Torres-campanario exentas

Sin ignorar la importancia de los aportes funcional y tecnológico de Bertrés, pues fue quien introdujo en la región la planta en cruz latina y la tecnología del muro portante de ladrillo asentado en cal, su aporte más original fue lograr una monumentalidad significativa en su frente hacia la plaza principal. Esta es consecuencia del generoso atrio, caracterizado en sus flancos por las dos torres-campanario exentas y la fachada-espadaña retraída. La original solución de Bertrés evita una confrontación directa del frontis con la calle, y torna compleja la relación del volumen edilicio con la plaza mayor, generando una vinculación de gran impacto urbano.

Bertrés combina dos estrategias de diseño para lograr el efecto esperado. Su primera estrategia es el receso de la portada-espadaña



0 5 10 20

1. Planta general y sección longitudinal del templo. Obsérvese el atrio frontal y el receso del frontispicio en relación a las torres-campanario. Notar la proyección de las bóvedas en la planta y el sistema de doble cubierta.
(Relevamiento del autor, UPSA, 2015)

del cuerpo principal que se abre a las tres puertas de las naves, la cual se levanta 8,50 metros atrás de la línea edilicia. La segunda estrategia es la adopción de un par de torres exentas, pues ellas se unen al cuerpo principal en uno solo de sus cuatro vértices, favoreciendo por un lado la amplitud del atrio frontal y por el otro el desarrollo de los atrios laterales.

Es verdaderamente original la solución, pues si existen atrios laterales por todo el continente, estos son consecuencia del avance-en tres de sus lados-de una o dos torres-campanario, no se conoce de una solución similar entre los templos academicistas virreinales o republicanos

de esta parte del mundo. Atrios frontales, producto del retraimiento de la portada en relación a torres gemelas son poco profundos. Los únicos antecedentes identificados son europeos. El primero es el enorme templo abacial de Cluny III (1088-1130) en Francia, desaparecido durante la revolución francesa y el segundo, el pequeño templo neoclásico de San Ildefonso (1794-1841) en Sevilla. En ambos casos, se reconoce un atrio angosto y profundo que conecta la calle con la puerta de la nave central, pero las torres-campanario no son exentas, coincidiendo en ambos casos con las naves laterales.¹⁷

El resultado final de su idea resultó en un gran atrio de 190,00 m² de superficie

flanqueada en tres de sus lados por potentes marcos arquitectónicos. Los 21 metros de ancho del frontis que vincula el atrio con las tres naves es consecuencia del espacio libre entre los dos campanarios, y está definido por un frontón tetrástilo de dos cuerpos que enmarca la puerta principal, flanqueada por dos pórticos resueltos con remates barrocos. La triple portada se corona encima del tímpano con un remate que alcanza los 29 metros de altura, definiendo, con sus 500,00 m² de composición académica, una fachada-espadaña cuya monumentalidad se exalta gracias a las elevaciones de las dos torres-campanario, las que alcanzan, cada una, los 40 metros en la cúspide de las linternas de sus cúpulas. El retraimiento de 8,50 metros de ese frontispicio, construido en coincidencia con el extremo sur de cada campanario, genera, con los 32 metros visibles de cada campanario desde el atrio, un espacio arquitectónicamente impresionante. Gracias a esa inteligente combinación, cada flanco de las torres-campanario aporta más de 200,00 m² de frente tectónico al atrio, incrementando poderosamente la superficie de fachada

perceptible a simple vista del espectador. Asegura la monumentalidad de la solución, la sobrelevación del atrio, con lo que los cerca de mil metros cuadrados que terminan definiendo las tres fachadas virtuales (la del cuerpo principal y las indirectas de los dos campanarios) terminan ofreciendo una imagen mucho más impactante que lo que un edificio de sus dimensiones y características hubiera definido, de aplicarse otra solución. Se puede afirmar que Bertrés diseñó un espacio con un potencial de monumentalidad verdaderamente notable, que lo muestra como un maestro del efectismo arquitectónico del periodo, y hasta pudiera señalarse como una expresión tardía de la espacialidad barroca en un marco neoclásico.

Periodo de incertidumbre

La frustración habría de afectar nuevamente el espíritu cruceño, cuando el fin del gobierno de Velasco afectó la concentración de Bertrés, dejando las obras en 1843 y saliendo del país poco después.¹⁸ La misma dimensión de la

iglesia, cuya escala superaba las posibilidades económicas de los cruceños se convirtió en un obstáculo imposible de superar entonces. Durante más de medio siglo, un buen número de obispos y maestros de obra, con el apoyo decidido de la población entera, se esforzó en levantar la monumental iglesia. En 1845, los fieles acompañaban a la imagen de San Lorenzo en procesión y cargaban ladrillos y piedras para la fábrica, mientras bandas de música alegraban el trayecto.¹⁹ En 1853 la obra estaba paralizada.²⁰ En 1864 el Concejo Municipal encargó mil doscientos quintales de cal, treinta mil piezas de ladrillo y hasta compró un solar contiguo al terreno de la catedral.²¹ La Municipalidad contrató a Juan Fontana para que se haga cargo de las obras



2. Vista aérea nocturna del gran atrio monumental.
(Foto: Felipe Zabala para Ícaro, 2015)

y “de 1884 a 1886 los muros subieron y se construyeron las torres hasta la altura como las conocimos antes de 1945”, pero aún faltaba un esfuerzo final.²²

Esfuerzo definitivo

Durante la última década del Siglo XIX la explotación de la goma en el norte del país empieza a alimentar la economía cruceña.²³ El auge económico creó las condiciones apropiadas para que el Obispo José Belisario Santistevan renovara los trabajos. Entre 1891 y 1894 se da término a gran parte de la obra gruesa, revocando y enladrillando el interior de la iglesia.²⁴ Decidido a terminar la obra, Santistevan organizó una Junta Impulsora, reiniciando las obras el 29 de junio de 1904 bajo la dirección del constructor francés León Mousnier, colaborado por los italianos Bernardo Cadario y Luis Queirolo, y el fraile español Camilo Agrazar. El esfuerzo fue esta vez constante y no faltaron fondos. El mismo

Santistevan, a pesar de su edad, viajó por su extensa diócesis recopilando donaciones.²⁵ Del total de recursos invertidos hasta la inauguración en 1915, alrededor del 60% del dinero provino de los propios vecinos de la ciudad, y el 40% restante, del resto de la diócesis.²⁶

Este segundo esfuerzo de Santistevan tuvo dos ventajas en relación al siglo anterior: primero, ya se había consolidado en la ciudad un grupo de arquitectos, constructores, carpinteros, albañiles, ladrilleros, tejeros, caleros y otros especialistas, los que, además de construir grandes viviendas neoclásicas y eclécticas, ampliaron el nuevo templo parroquial de Jesús Nazareno. Su segunda ventaja era económica, pues la economía cruceña se había fortalecido gracias al auge comercial, e industrial de la época. De esta manera pudo superarse los desafíos técnicos y financieros que demandaba la conclusión de la obra y la esperada consagración de la



3. Vista general del atrio de la Catedral Metropolitana, obsérvese el efecto espacial combinado del podio, profundidad, amplitud y elevaciones por tres flancos. (Foto: Victor Hugo Limpías, 2021)

Catedral de San Lorenzo se realizó, con gran pompa y regocijo, el 18 de agosto de 1915.²⁷

Ampliación y adaptaciones de Mousnier

Mousnier, responsable de la ampliación y culminación de la obra, demostró una actitud de respeto general al proyecto y obras ya ejecutadas. Realizó cuatro cambios: amplió la nave, trasladó el transepto, elevó las naves laterales y determinó cambiar la cubierta. La flexibilidad de su estrategia de intervención se reconoce al señalar: “Por lo que respecta a las paredes exteriores... ellas son de una solidez tal como para una fortaleza y tanto, que nos han obligado a continuarlas haciendo un enorme gasto de material, que se justifica solo porque estábamos en la precisión de seguir la planta trazada por los iniciadores de la obra...” advirtiendo, sin embargo, que haría esto “en cuanto fuera posible” y siempre en concordancia con “las exigencias actuales”.²⁸ Sin desmerecer el impacto de las otras tres modificaciones, la más arriesgada fue la cubierta de las naves central, laterales y transepto. Su propuesta y solución es ejemplo de pragmatismo tecnológico, con el

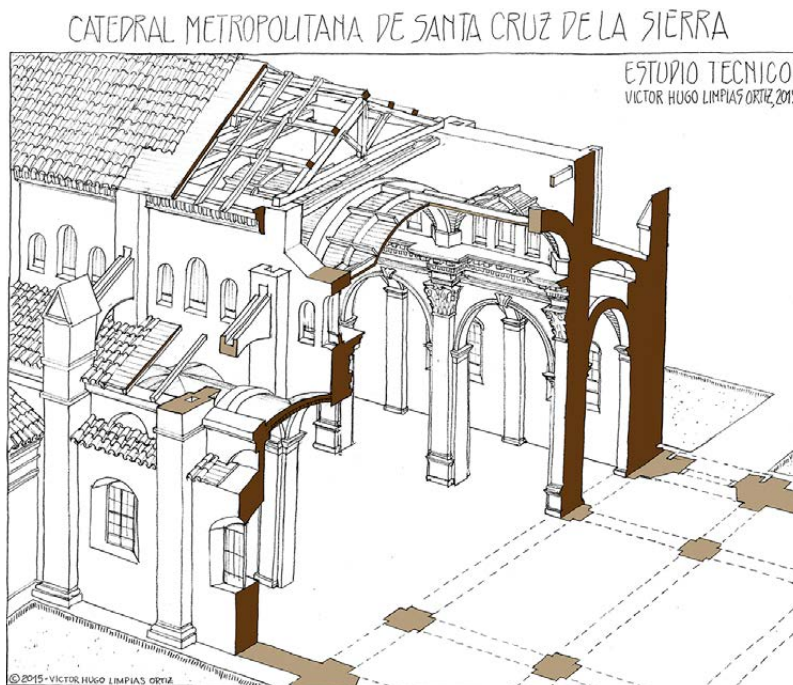
cual aseguró una espacialidad interior digna de la función episcopal.

DIGNIDAD ESPACIAL INTERIOR

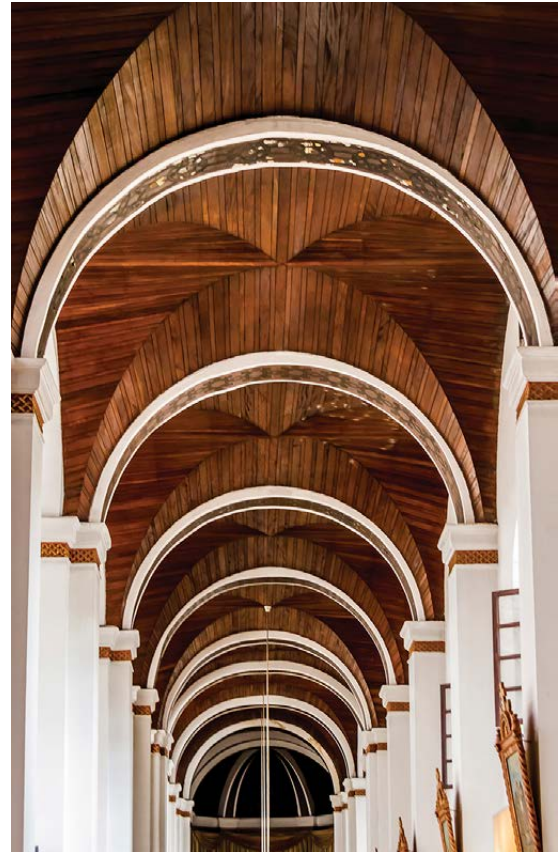
Doble cubierta y bóvedas madereras

Se desconoce la solución de cubierta planteada originalmente por Bertrés aunque es probable que haya propuesto una bóveda de cañón de mampostería. Mousnier comprendió el desafío de cubrir con seguridad y rapidez una nave central de 77,70 metros de longitud por 9 metros de ancho, mas naves laterales y brazos del transepto, superando entre todas los 1.530,00 m² de bóvedas proyectadas. Una bóveda convencional superaba cualquier experiencia local, exigiendo no solo un costoso andamiaje y un coste elevado, sino también, mucho tiempo. Aunque mucho más pequeña, la flamante cubierta doble con bóveda falsa en madera, construida por Simone Marchetti en el templo de Jesús Nazareno, ofrecía una alternativa más segura, eficiente y económica.²⁹ Interesados en ganar tiempo y recursos, se aprobó la alternativa de doble cubierta y así, Mousnier armó el mayor conjunto de bóvedas clásicas e madera de Bolivia y del continente.

Las grandes bóvedas de madera que cubren las naves son independientes de la cubierta de faldones que las cubren. La bóveda cañón de la nave central se arma entre los entrepaños o crujías que definen los pilares centrales y los arcos torales que amarran la estructura. De esta manera, cada paño de bóveda presenta su propia armazón de vigas rectas longitudinales, entrelazadas con vigas curvas, bajo las cuales se clavó el entablonado a modo de cielo-falso, enlucido con yeso y pintado, para imitar una bóveda convencional. Con



4. Esquema técnico del sistema de doble cubierta, detallando las bóvedas madereras. (Dibujo del autor, 2015)



5. Bóvedas madereras o falsas: de cañón con lunetos en la nave central, a la izquierda; de aristas en una nave lateral, a la derecha. Nótese la gran cornisa a nivel de imposta. (Fotos: *Álvaro Mier*, 2015)

esta ingeniosa solución de cubierta interna se aseguró elegancia y dignidad al espacio interior de esa nave principal, que con sus cerca de 10.000 m³ de espacio libre, es uno de los interiores más impresionantes del país. Las naves laterales y los brazos del transepto se resuelven con bóvedas de aristas, todas igualmente madereras.

Por encima de esa bóveda falsa, que arma también los lunetos de la bóveda central, se asientan de manera independiente las grandes cerchas que arman los faldones del tejado, a dos aguas en la nave central y transepto, y a faldón simple sobre las naves laterales. Estas cerchas, asentadas en el eje de cada arco toral, vencen luces de más de 9 metros, exigiendo tirantes de madera de más de 10 metros de longitud. Las aguas del tejado descargaban originalmente a un canalón longitudinal aparapetado (oculto) que desagotaba a través de canales internos direccionados a los arbotantes.³⁰

Obra maestra de improvisación sistematizada, las bóvedas determinan la percepción del espacio interior, en lenguaje académico que se reafirma en la gran cornisa a nivel de imposta, también construida en madera. La solución de cubierta de Mousnier expresa el pragmatismo cruceño, y se constituye hoy en ejemplo del uso inteligente de la madera en una región en donde abunda tal material.

Intervenciones posteriores

La Consagración de la Catedral en 1915 se efectuó a pesar de las varias obras pendientes, las cuales se fueron ejecutando en las décadas siguientes. No se las comentará aquí por no implicar un aporte particular reconocible en el marco arquitectónico continental, aunque definieron la calidad general y particular de la Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra. Entre ellas, vale la pena destacar dos intervenciones que definen la

arquitectura actual del templo: la conclusión de las torres-campanario (1945-48), y la restauración integral de 1968-80. Mientras la primera cerró la composición general del frontispicio, la segunda, al retirar el revestimiento de los muros exteriores y dejar el ladrillo a la vista o expuesto, generó una "nueva" imagen arquitectónica. Esta última intervención coincidió con la elevación del rango del templo, convertido en Basílica Menor y sede Arzobispal; y por otro, con la consolidación de Santa Cruz como polo de desarrollo, centro cultural y político de importancia nacional y nudo de comercio continental.³¹

En general, Bertrés aportó a la catedral cruceña con el gran atrio de impacto urbano monumental y Mousnier, con la dignidad interior de las grandes bóvedas madereras. Ambos demostraron comprender la importancia crítica que tiene para una catedral su morfología y espacialidad y actuaron en consecuencia. Gracias a su ingenio y creatividad, la Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra trasciende su propia condición de sede episcopal y gana valor propio como respuesta arquitectónica singular en el contexto continental.

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

1. Sobre estos aspectos históricos ver Limpias Ortiz, Victor Hugo. *Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra: centenario de la consagración de la Basílica Menor de San Lorenzo Mártir* (Santa Cruz: UPSPA - GAMSC, 2016) y Parejas, Alcides y Limpias, Victor Hugo. *El Obispado de Santa Cruz de la Sierra 1605-2005: cuatro siglos de fe en el oriente de Bolivia* (Santa Cruz: La Hoguera, 2007).
2. A.G.I. Audiencia de Charcas, legajo 139. Citado en Parejas, *Documentos para la historia del oriente boliviano siglos XVI-XVII* (Santa Cruz: 1982) pág. 101.
3. A.G.I. Audiencia de Charcas, legajo 98. Citado en Parejas...*ibid.* pág. 91.
4. Mesa y Gisbert, *Monumentos de Bolivia* (La Paz: Gisbert y Cía., 1978) pág. 110.
5. Ver Mesa y Gisbert, *Monumentos... ibid.*, pág. 110 y Terceros Bánzer, Marcelo. "Discurso" *Diario El Deber* (Santa Cruz: septiembre 9, 1990).
6. Mesa y Gisbert, *Monumentos... ibid.* pág. 110.
7. Mesa y Gisbert, *Monumentos... ibid.* pág. 110. Según Terceros Bánzer, Marcelo. ...*ibid.* se invirtió en la obra un total de 8.703 pesos fuertes.
8. Viedma, Francisco. *Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra* (Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1969) pág.117.
9. D'Orbigny, Alcide. *Viaje a la América Meridional* (Buenos Aires: Futuro, 1945. Tomo III) pp.1135.
10. Archivo Histórico Departamental. *Archivo N° 5*. (Santa Cruz: 1991) pp. 7-9 (Art. 1). Transcripción de 1839 del original del Libro de Administración del Tesoro Público de 1838.
11. Archivo Histórico ...*ibid.* pág. 8 (Art. 2)
12. Mesa y Gisbert. *Arquitectura Andina* (La Paz: 1985) pp. 334-5.
13. La diócesis cruceña cubría ese año los actuales territorios de los departamentos de Santa Cruz, Cochabamba, Beni y Pando, las provincias chaqueñas de Chuquisaca y Tarija, y el norte amazónico de La Paz. De ella se desprenderán, posteriormente, las jurisdicciones de las futuras diócesis y vicariatos apostólicos de Cochabamba, Beni, Pando, el Chaco y Chiquitos.
14. Ver AHD-Fondo Prefectural 1839-42/23-06 *Gastos de la catedral*. Titula "Cuenta general o Libro en que se demuestra todo el dinero que extrahido (sic) del Tesoro público tiene su inversión en la obra de esta Santa Iglesia Catedral y su respectivo culto; cuya demostración se hace por mayor con arreglo a la cuenta que documentada mensualmente se rinde y aprueba en la Prefectura desde el día 2 de julio de 1839 en que se principió a demoler el antiguo templo para la construcción del nuevo"
15. Mesa y Gisber. *Arquitectura...op. cit.* pág. 339.
16. El cuestionamiento de Gericke respecto a la verdadera fecha de inicio de obras se comprende ante el hecho que no pudo conocer el libro de órdenes de Bertrés, catalogado recién en este siglo. Victorino Rivero, testigo de los hechos, confirma la fecha de demolición (al parecer, parcial) en 1839. Ver Gericke Suárez, Carlos. *Nuestra Catedral: su historia 1840-1915* (Santa Cruz: 1991). Edición sin numeración de páginas; y Rivero y Egúez, Victorino. *Historia de Santa Cruz durante la 2da. mitad del Siglo XIX* (Santa Cruz: Serrano, 1978) pág. 87.
17. En Bolivia, se conoce de algunas iglesias andinas cuya planta deja libre tres frentes de las torres-campanario (casos de Sicasica y Santiago de Pomata, entre otros); en ciertos casos, el campanario fue completamente

separado del cuerpo de la iglesia (San José de Cala, Sabaya); y en muchos otros, una sola torre-campanario definía lateralmente un atrio abierto hacia el otro frente, pero en ningún caso se dejaron libres los cuatro costados de dos campanarios gemelos que avanzaron hacia adelante del frontis. Una solución próxima a la cruceña la presentaba el templo virreinal de La Merced de Tarija antes de su remodelación, ejemplo con atrio angosto, pequeño y cubierto con los faldones prolongados de la nave.

18. Mesa y Gisbert, *Arquitectura... op. cit.* pág. 342.
19. Gericke... *op. cit.*
20. Rivero, ... *op. cit.* pág. 87.
21. Archivo Histórico Departamental. *Archivo N° 3*. Santa Cruz: 1989. Transcripción del Libro Notarial 134 de 1864, documentos N° 26, 27 y 53, del Notario Público: Gregorio Palacios.
22. Valdivia, Juan José. "Invitación que el Illmo. Prelado dirige a todos sus amados, por sí a nombre del cuerpo directivo de la obra de la catedral". Santa Cruz: Palacio Episcopal, 13 de febrero de 1881. Transcrito en *Diario El Día*. Santa Cruz: 9 de octubre de 1989 [Supl. "Tiempos Viejos" N°11]. Al final del párrafo se cita a Gericke... *op. cit.*
23. Ver en detalle el tema en Sanabria Fernández, Hernando. *En Busca de Eldorado* (La Paz: Juventud, 1980) [3ª].
24. Gericke reconoce contradicciones entre las afirmaciones de Gutiérrez y Viñuales comparadas con las de Mesa y Gisbert, al respecto de la fecha de conclusión de la catedral. Por otro lado, se nombra a un pintor Manuel "Lezcano", quien sin duda es Manuel "Lascano", un buen artista de la época, que ilustró el *Cosmopolita Ilustrado* y el *Plano de Santa Cruz* de 1888, donde deja escrito su nombre y apellido.
25. Ver sobre el tema a Pescioli, Bernardino. *La Visita Pastoral: una página histórica del Episcopado de Monseñor Santistevan* (Yotaú: Tipografía Guaraya, 1916).
26. Exactamente se invirtieron Bs. 279.562,63. La ciudad aportó con Bs. 170.151,53 (60,8%) y los cruceños gomeros con Bs. 109.414,10 (39,2%). Ver Gericke, ... *op. cit.*
27. Gericke, ... *op. cit.*
28. Ver la entrevista a León Mousnier, publicada como "La Obra de la Catedral: el secretario de la Junta Impulsora y el Ingeniero de la Obra" en *El Deber Extra* (Santa Cruz: agosto 18, 1985).
29. Previamente, se usó una bóveda falsa de madera en el templo de San Francisco, consagrado en 1860. El de Jesús Nazareno se consagró en 1905.
30. Esta solución inicial fue modificada completamente en 1930-31, al producirse serias filtraciones. Se eliminó los parapetos y se prolongó los faldones de la nave central, eliminando los pináculos y los canales de evacuación. Ver Limpías Ortiz, Victor Hugo. *Catedral Metropolitana... op. cit.*
31. Estos aspectos, así como otros detalles de la Catedral Metropolitana de Santa Cruz, se comentan y describen en Limpías Ortiz, Victor Hugo. *Catedral Metropolitana... op. cit.*

La importancia del azulejo poblano en la arquitectura religiosa de Puebla, México

Luz de Lourdes Velázquez Thierry
Investigadora independiente

166

Resumen

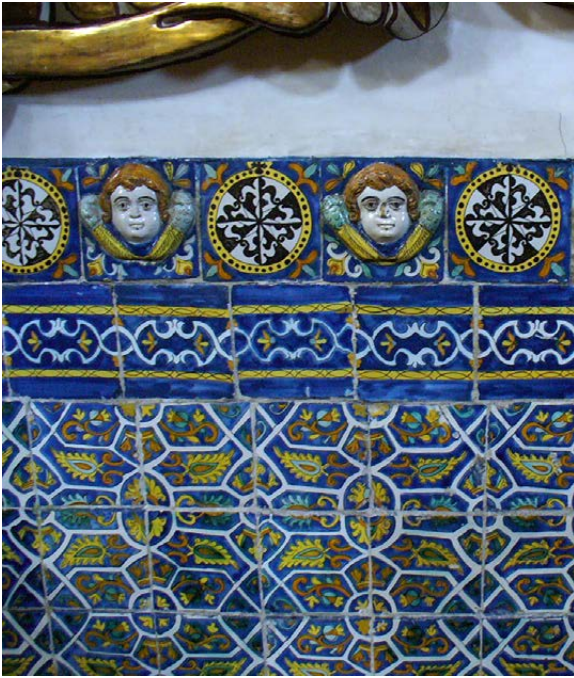
El azulejo es uno de los materiales ornamentales de mayor relevancia para la arquitectura barroca poblana. En este trabajo se muestra su importancia, tanto como material ornamental como por su aspecto simbólico y catequético, al ser utilizado en la arquitectura religiosa de Puebla, siendo este punto poco estudiado, por lo que la finalidad de esta investigación es dar a conocer este aspecto con el propósito de contribuir a la apreciación de este patrimonio cultural y sea mejor valorado.

El azulejo es un material cerámico de recubrimiento arquitectónico, elaborado con la técnica estanno-plumbífera, consistente en una solera semejante a las de ladrillo por presentar una base de barro cocido, llevando una de sus caras -de mayor superficie- una cubierta de barniz vítreo o esmaltado; teniendo una función ornamental y/o utilitaria.¹

La historia del arte al estudiar el azulejo poblano, en términos generales, lo ha hecho enlistando los edificios de la ciudad que los presentan, mencionando su gran colorido y casi siempre, de manera superflua, su importancia como material ornamental. Sin embargo, a nuestro modo de ver, el azulejo no solo fue un material decorativo que ha contribuido en gran medida a que la Puebla de los Ángeles sea considerada como “la ciudad barroca por excelencia”² por la cantidad

y variedad de azulejos utilizados en las fachadas de sus edificios proporcionándole una fisonomía particular, sino que tuvo gran relevancia en el arraigamiento de la religión católica.

Este material fue sumamentepreciado, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVII y hasta los albores del XVIII, influyendo en la utilización en el ornato de la arquitectura religiosa de la región, teniendo su uso un papel relevante en los aspectos simbólico, doctrinal, catequético e iconográfico en las edificaciones del clero. Consideramos es importante dar a conocer el azulejo con mayor profundidad para apreciarlo como parte del rico patrimonio cultural y sea mejor valorado, de ahí el que lo presentemos en esta investigación.



1. Detalle de azulejos de influencia Morisca de tipo *pisano* y en relieve en el lambrín de la capilla del Rosario en la ciudad de Puebla. Foto: *Gelvin Xochiterno*.

Al azulejo se le fabricó en las locerías poblanas de lo blanco, siendo un producto prestigiado, cotizado y costoso, elaborado con la técnica de la loza estannífera, conocida localmente como Talavera de Puebla,³ la cual utilizaba dos tipos de barros seleccionados obtenidos de la zona, algunos ingredientes importados,⁴ como ciertos pigmentos para los colores, lo cual hacía que su precio se elevara.

Se sabe que la fabricación del azulejo en la Puebla de los Ángeles comenzó en etapa temprana. En 1602 el maestro locero Gaspar de Encinas contrató la hechura de 1,800 piezas para la primera catedral de México.⁵ Su auge se dio durante el periodo barroco, el que en la ciudad se presenta a partir de la segunda mitad del siglo XVII y continuará en el XVIII.

Su producción estuvo regida por las Ordenanzas de loceros de Puebla, mismas que datan de 1653,⁶ y presentaron ampliaciones y modificaciones entre los años de 1682 y 1762.⁷ De los tres géneros de loza señalados en las ordenanzas, en el azulejo se elaboraron piezas de la entrefina o común y

la fina (incluyendo en ésta la refina);⁸ ambas géneros eran de buena calidad. En 1682 se especifica que la fina “*será contrahecha a la de Talavera [...y la refina] contrahasiendo a la de china de muy subido azul labrado asimismo y realzado de azul...*”⁹; así, la primera de ellas imita a las piezas producidas en Talavera de la Reina, usando los colores que ésta suele presentar; en cuanto a la refina, es decir la más fina, busca imitar a la preciada porcelana china, cuyas piezas llegan al virreinato por importación o mediante imitación desde España, y de forma directa, llegan a Nueva España en la Nao de China.¹⁰

Los loceros poblanos pretendieron igualar en sus piezas la belleza que tenían las porcelanas; copiaban y reinterpretaban sus motivos, en las que el azul fuerte era imprescindible. En 1721 se propone que el color azul solo se use en la loza fina y la común utilice el verde.¹¹

A la talavera poblana, los historiadores del arte la han clasificado en tres influencias: La morisca, con dibujos geométricos, líneas entrelazadas con otras simétricas y esquematizadas, a veces simulando encajes¹² (evidente en los lambrines de la capilla del Rosario y los de la iglesia de Santa Catalina de Siena), siendo en ellos raro la representación de figuras humanas. La Española o de Talavera, inspirada en los modelos de las lozas de Talavera de la Reina y Triana en Sevilla, utilizando los cinco colores: verde, azul, naranja, amarillo y negro sobre fondo blanco, retomados de la mayólica italiana por las producciones de los centros alfareros de cerámica estannífera españoles, presentando con motivos fitomorfos, zoomorfos o temas religiosos.¹³ La influencia China, cuyos motivos proceden de la porcelana China,¹⁴ en la que abunda el azul cobalto, los que muchas veces se combinan o sirven de fondo en los que llevan alguna imagen religiosa, siendo frecuente el que esas influencias se puedan encontrar mezcladas en una misma pieza.

En Puebla, se fabricaron azulejos de superficie plana, siendo escasos los curvos y en relieve; los hubo de diferentes formas y tamaños. El auge en su utilización se dio

en el periodo barroco (desde la segunda mitad del siglo XVII hasta los albores del XIX). Primero se usó en los interiores de la arquitectura religiosa –como los lambrines de la capilla del Rosario y los de la iglesias de Santa Catalina de Siena– y luego en su exterior –cúpula y torre de esta última–; con el tiempo se empleará en la arquitectura civil.¹⁵

De acuerdo con Alfonso Pleguezuelo, la utilización del azulejo en la ciudad de Puebla tiene sus antecedentes en las modalidades andaluzas;¹⁶ sin embargo en ese lugar se emplea de manera prolífica, con gran originalidad y colorido. El uso del azulejo en la arquitectura religiosa se dio en fachadas, cúpulas y torres de iglesias, en el interior de las mismas, en bautisterios (como el de la iglesia de San Antonio de Padua), claustros de conventos (los de Santa Mónica y Santa Rosa), fuentes (la del claustro de Santa Rosa), baños (en el convento de Santa Mónica), fogones (el del convento de Santa Mónica) e incluso forrando toda el espacio de una cocina (la del convento de Santa Rosa).

Con frecuencia, el azulejo se utilizó en el ornato de los edificios combinándolo con otros materiales, tales como yeserías, argamasas y/o con soleras de ladrillos de diferentes tamaños y formas con los cuales se lograron diversos diseños y efectos barrocos; también se utilizaron remates cerámicos elaborados en Talavera poblana (como los torneados dispuestos en las fachadas de la iglesia de San Francisco y en la de San Francisco Acatepec, así como las esculturas de niños en la cúpula de la capilla del Rosario). Cabe señalar que la modalidad de combinar azulejos con ladrillos en las fachadas de los edificios se dio hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el maestro arquitecto José Miguel de Santa María decora los paramentos verticales de la casa del obispado y los colegios Palafoxianos en la remodelación que estaba haciendo de estos edificios del clero secular.¹⁷

Había azulejos de un solo color. En varias ocasiones se les utilizó por su aspecto simbólico, al forrar con ellos la cúpula de la iglesia de la Concepción (en azul y blanco,

colores vinculados con la Inmaculada, o negros con blanco, en señal de luto, en la cúpula de la iglesia de la Soledad; su uso forrando cúpulas se extendió por toda la Región, aunque predominando un fin decorativo (como en la capilla de Jesús Nazareno en la parroquia de San José).

Los azulejos de medio pañuelo,¹⁸ consistentes en piezas cuadradas divididas diagonalmente, llevando en cada sección un color diferente, o un motivo y un color; usando varios de ellos en conjunto se obtuvieron diversos dibujos geométricos – en el cimborrio de la iglesia de la Compañía de Jesús– y efectos barrocos como franjas en zigzag, en la fachada del santuario de Guadalupe, o en columnas para que aparentaran estar entorchadas, como los usados en las de la portada de la parroquia de San José.

Fue común el que una sola pieza de azulejo llevara un motivo individual, casi siempre de influencia española y/o china, presentando



2. Fachada del santuario de la Virgen de Guadalupe en la ciudad de Puebla. Foto: José Antonio Terán Bonilla.

muchas veces algún tema religioso. En las ampliaciones a las Ordenanzas de 1682, se mandaba que la decoración fina y refina debía ser contrahecha a la manera de la porcelana decorada en azul y blanco, ornamentación que nombraban “aborronado”,¹⁹ la cual se apegó mucho a las exigencias barrocas del momento. A esta modalidad, producida durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII, se le ha llamado “tatuado” o “plumeado”,²⁰ la cual consistía en la ornamentación efectuada mediante gotas o pequeñas rayas realizadas con la punta del pincel, dispuestas alrededor de un motivo principal y central. Con frecuencia utilizaba manchas de color, sobre todo el azul oscuro, aplicado a veces en capas tan gruesas que provocaban un ligero altorrelieve. Avanzado el siglo XVIII, esta modalidad se sustituyó por la denominada “silueta”,²¹ faceta del aborronado que se caracterizó por la pincelada libre y movida, ocasionando la falta de detalles; los motivos no presentaban simetría y el follaje llegó a extenderse tanto que casi cubre toda la pieza dejando pocos espacios en blanco. Realmente se trata de una sola técnica decorativa: el “aborronado”,²² en la que hubo una evolución constante, que no presenta diferencias tajantes que permitan su delimitación exacta.

Las piezas de azulejo con un motivo único fueron muy usadas en la ornamentación arquitectónica, forrando algunos elementos o en lambrines, así como combinándolas con ladrillos de distintos tamaños y formas ornando varias fachadas de edificios, logrando una multitud de efectos visuales. En la arquitectura religiosa su uso también tuvo un motivo simbólico, como se aprecia en las fachadas de los santuario de Santa María Tonantzintla y de Nuestra Señora de la Luz, donde sus azulejos con estrellas aluden al manto estrellado de la Virgen María, y los que ornán los cubos de las torres de la portada del santuario de Guadalupe presentando estrellas doradas sobre fondo verde en clara alusión al manto de la Virgen del Tepeyac. Varios tienen un sentido emblemático, como la grulla, aludiendo a la vigilancia, y el cordero a la humildad (aunque éste además representa el *Agnus Dei*: el cordero de Dios) en la fachada de la



3. Fachada de la parroquia de San Marcos en la ciudad de Puebla. Foto: Luz de Lourdes Velázquez Thierry.

iglesia de San Francisco Acatepec;²³ entre esos hay azulejos que figuran querubines y otros que reproducen el escudo de una orden, como el de los dominicos ubicados en el lambrín de la capilla del Rosario.

Otros casos fueron los azulejos con motivos ornamentales logrados al colocar juntas dos o cuatro piezas de igual decorado, dando como resultado diseños en donde había una continuidad en el dibujo. Éstos casi siempre tuvieron un fin decorativo, y con frecuencia enmarcaban algún tablero con escena religiosa.

En el siglo XVIII se emplearon los tableros de azulejo, modalidad procedente de Andalucía, en la que sobre varias piezas de azulejo se pintaba un solo motivo o escena, en la mayoría de las ocasiones se trataba de temas religiosos, por lo que su función, además de ornamental fue la doctrinal, catequética y emblemática. Como ejemplos de tableros con una función ornamental se tienen los enormes dispuestos sobre el paramento de ladrillo en la fachada de la iglesia de San Francisco. En varios tableros se reprodujeron escudos de las órdenes religiosas –como el franciscano en el bautisterio del templo de San Antonio, los de los predicadores en el lambrín del claustro del convento de Santa



4. Tablero de azulejos con la imagen de Nuestra Señora de la Luz en el santuario del mismo nombre.
Foto: Luz de Lourdes Velázquez Thierry.

Rosa, el de betlemitas en la iglesia de Belén-varios referentes a alguna de las alegorías de la Virgen María, inspirados en la Letanía Lauretana en la fachada del Santuario de Guadalupe. Hay dos con motivos emblemáticos en la espléndida portada de la iglesia de San Francisco Acatepec. Con tableros se elaboraron los pasajes alusivos a las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el santuario del mismo nombre. Las portadas de los templos de San Marcos, Belén, San Antonio y la Luz, presentan tableros con imágenes de santos, algunos de ellos reproduciendo el mismo patrón en los de otras iglesias; por ejemplo, la imagen de la Santísima Virgen del tablero de la parroquia de San Marcos (templo que fuera sede de la cofradía de loceros en el siglo XVIII)²⁴ se reproduce en uno de los de la fachada de la iglesia de San Antonio de Padua y en otro de los de la parroquia de San Francisco Tepeyanco en Tlaxcala.

Los tableros formaron programas iconográficos en las portadas de los templos,

que sirvieron tanto de manera doctrinal y catequética, como en la iglesia de Belén donde se resalta la importancia de los arcángeles. Programa iconográfico más complejo es el de la fachada del Santuario de Guadalupe, en el que los tableros reproducen cuatro escenas de las apariciones de la Virgen María en el Tepeyac al indio Juan Diego; se acompañan por otros alusivos a la letanía Lauretana, las representaciones del sol y la luna; todo ello flanqueado por los cubos de las torres, que como hemos señalado, se ornaron con azulejos con estrellas doradas sobre fondo verde, a semejanza de la manera en que la imagen mariana se presenta en el ayate de Nuestra Señora en tal advocación.

En otros casos obedecen a un programa iconográfico más complejo e íntegro, como en la iglesia de San Francisco Acatepec, donde los tableros del cordero y la grulla forman parte de la emblemática que se plantea en las yeserías que adornaron el interior de este templo, mismo cuya fachada es la obra antológica en el uso del azulejo, no solo por la cantidad y variedad que de ellos utiliza, sino por el hecho de tener piezas de este material elaboradas de manera expofesa para cada lugar, como los circulares que forran las columnas, aquellos que conforman los capiteles, basas y las cornisas .

El uso del azulejo influyó de tal manera que se comenzó a utilizar en las fachadas de las principales casas de la Puebla de los Ángeles, muchas veces llevando algún tablero con la imagen del santo de quien el dueño era devoto.

Hasta el momento, a pesar de haber consultado diversos archivos y repositorios, no hemos encontrado contratos de obra o de producción,²⁵ continuando ignorando la autoría y procedencia de los azulejos de la arquitectura religiosa. Solamente sabemos, por un documento referente a la relación de azulejos mandados a hacer para la iglesia de San Francisco Acatepec y entregados por el locero que los elaboró al cura de la parroquia de la que dependía, fueron fabricados a finales del siglo XVIII, siendo su artista el maestro locero poblano José María Hernández.²⁶

La importancia del azulejo barroco y el gusto por su utilización en la sociedad poblana se extendió por la región de Puebla-Tlaxcala e incluso llegó a influir en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX,²⁷ época en que se dotaron con lambrines algunas iglesias, como la parroquia de San Marcos.

Como se ha podido mostrar, el azulejo no sólo tuvo una función didáctica en la arquitectura religiosa y forma parte, junto con ella, del importante patrimonio cultural. Lamentablemente, en diferentes épocas ha sido motivo de vandalismo y saqueo de piezas, mismas que en los casos más afortunados, han llegado a formar parte

de colecciones particulares privadas y de museos.

Aun hace falta efectuar un catálogo serio del azulejo poblano y concientizar más profusamente a la ciudadanía de su importancia cultural. El azulejo debe ser conservado, estudiado y su importancia divulgada entre la sociedad para que sea consciente de su patrimonio cultural, el cual, junto con la loza estannífera producida en Puebla, conocida como talavera ha sido tan importante, que la UNESCO en diciembre de 2019 la nombró patrimonio inmaterial de la humanidad.²⁸



5. Detalle de la fachada de la iglesia de San Francisco Acatepec en el estado de Puebla.
Foto: José Antonio Terán Velázquez.

Notas y bibliografía

1. Velázquez Thierry, Luz de Lourdes. *La conservación del Azulejo en México* (tesis. México: ENCRyM, INAH, 1984), 41.
2. Toussaint, Manuel, *La Catedral y las Iglesias de Puebla* (México: Porrúa, 1954), 43.
3. Para el proceso formativo del azulejo véase Cervantes, Enrique A., *Loza blanca y azulejo de Puebla*, t. 1, (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1987), 1-16 y Velázquez Thierry, Luz de Lourdes. *op. cit.* 30-54.
4. Yanes Rizo, Emma. *La loza estannífera de Puebla, de la comunidad original de loceros a la formación del gremio (1550-1653)* (Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2013), 86-130.
5. Cervantes, Enrique A. *op. cit.* t. II, 15-19 y 197.
6. *Ibidem.* t. 1, 22-26.
7. Cfr. *Ibid.* t. I, 22-48.
8. *Ibid.* t. I, 22.
9. *Ibid.* t. I, 29.
10. Cortina, Leonor, "Loza achinada. Polvos azules de Oriente" en: *La Talavera de Puebla en Artes de México*. Núm. 3, (México: 1995). 53.
11. Cervantes, Enrique A. *op. cit.* t. I, 30.
12. Peón Soler, Alejandra y Leonor Cortina Ortega, *Talavera de Puebla* (México: Comermex, 1973), [s./p.]
13. Ventosa, Enrique Luis. "La Loza Poblana" en *Puebla, Azulejo Mexicano* (Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 1971), 263; Barber, Erwin Attle, *The Maiolica of Mexico* (Philadelphia: Museum Memorial Hall, 1908).
14. Barber, Erwin Attle. *op. cit.* Ventosa, Enrique Luis. *op. cit.* 263.
15. Cfr. Angulo Iñiguez, Diego. *La cerámica de Puebla (Méjico)* (Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1946). Velázquez Thierry, Luz de Lourdes, *El Azulejo y su aplicación en la Arquitectura Poblana* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1992).
16. Pleguezuelo Hernández, Alfonso, "Cerámica y Arquitectura Barroca Sevillana" Ponencia presentada en el II Simposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano, Querétaro, Qro. Julio-Agosto 1991 (inédito, facilitada por el autor).
17. Cfr. Castro Morales, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Angeles* (Puebla: Mueso Mexicano 2004). 153-154; Efraín Castro Morales, notas 148 y 291 en Mariano Fernández de Echeverría y Veytia. *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y Presente Estado*, t. II, (Puebla: Altiplano, 1962), 200 y 359.
18. Lugo Olguín, Ma. Concepción. *Cerámica colonial en la Nueva España* (Tesis, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1971), 81-82.
19. Cervantes, Enrique A., *op. cit.* t. I, 28.
20. Hoffman Carlos. "Verdades y errores de la Talavera Poblana" en *Memorias y Revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, t. 40 Núm. 1, (México: 1922), 624-625.
21. Romero de Terreros, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España* (México: Banco Nacional de México, 1982), 185.
22. Peón Soler, Alejandra y Leonor Cortina Ortega, *op. cit.*
23. Terán Bonilla, José Antonio y Luz de Lourdes Velázquez Thierry. *San Francisco Acatepec. Antología del Barroco Poblano* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2010), 142.
24. Cervantes, Enrique A., *op. cit.* t. I, 67.
25. Se han revisado documentos del Archivo de Notarías de Puebla y del acervo del Centro de Estudios de Historia de México Carso.
26. 26 Terán Bonilla, José Antonio y Luz de Lourdes Velázquez Thierry, *op. cit.* 142.
27. Cfr. Ibáñez, G. Rafael. *La arquitectura colonial en Puebla*. (Puebla: Mignon, 1949), 352-356.
28. <https://ich.unesco.org/es/RL/procesos-artsanales-para-la-elaboracion-de-la-talavera-de-puebla-y-tlaxcala-mexico-y-de-la-ceramica-de-talavera-de-la-reina-y-el-puente-del-arzobispo-espana-01462>. UNESCO (2019), Patrimonio cultural inmaterial.

Arquitectura y urbanismo de las Misiones Franciscanas en el Chaco boliviano

Juan Carlos Simoni

Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA

Resumen

El pueblo guaraní, asentado en el Chaco Boliviano, pudo mantener su territorio libre de la conquista española durante todo el proceso colonial, y no fue hasta el ingreso de las órdenes religiosas, que se pudo lograr –paulatinamente– su incorporación a la estructura formal de organización gubernamental.

La aventura misional en el Chaco Boliviano, impulsada e implementada por los misioneros franciscanos durante los siglos XVIII, XIX e inicios del XX –periodo coincidente con la gesta libertaria– se presenta en la historia urbana nacional como una experiencia única, ya que logró trascender a dos estructuras de poder distintas entre sí, que pretendían el dominio del territorio guaraní por el gobierno establecido. Estos pueblos misionales han logrado construir una red urbana en toda la región chaqueña, que aún hoy cobija al pueblo originario y mantiene la riqueza de sus monumentos arquitectónicos, lo cual constituye en su conjunto parte esencial del mundo guaraní.

1. Introducción

El chaco boliviano, indómito y aislado de la conciencia nacional, ha sido escenario de numerosos sucesos comprometidos con la intención colonizadora de los conquistadores españoles, durante el periodo colonial y la consolidación de la nacionalidad boliviana y el dominio del territorio, durante la república. En todo este proceso, los actores invariables han sido el pueblo guaraní y la iglesia católica a través de sus misioneros, los cuales, en una alianza visible hasta la actualidad, han logrado mantener viva la tradición y cultura de su gente.

La historia común iniciada a partir de los primeros intentos misionales en 1606 fue desarrollada por misioneros de diversas órdenes, principalmente jesuitas y franciscanos, siendo estos últimos los que, desde los Colegios de Propaganda FIDE de Tarija –inicialmente– y Potosí, construirían el cordón de pueblos misionales que hoy pueblan el territorio chaqueño y que se distribuyen desde el río Guapay hasta el Bermejo.

Durante el siglo XVII se realizaron innumerables incursiones en el territorio

guaraní, con la finalidad de establecer los asentamientos misionales, sin embargo, estos, si llegaban a instalarse, no demoraban en ser devastados y abandonados debido a la férrea resistencia por parte de los nativos.

Con la transformación del Convento de San Francisco de Tarija en Colegio Apostólico de Propaganda FIDE en 1755, se dio el impulso definitivo a la evangelización del pueblo guaraní, logrando después de fatigosos emprendimientos la consolidación de las primeras misiones. En 1768, con la fundación de la misión de Pilipili¹ por el hermano lego Fray Francisco del Pilar, se inicia, lo que vendría a ser, una primera etapa de las misiones franciscanas en el chaco, llegando a fundar un conjunto de 22 pueblos misionales consolidados a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

En 1810, de acuerdo con los datos del P. Antonio Comajuncosa, las reducciones guaraníicas estaban pobladas por 23.936 almas, de los cuales 36 eran sacerdotes; 16.425 cristianos y 7.511 gentiles².

Esta primera etapa se ve truncada, cuando en los albores del siglo XIX, la presión de la política española representada por el plan de gobierno implementado por el gobernador Francisco de Viedma desde 1780, plantea una nueva organización y administración de los territorios coloniales³ y arrastrada por los aires de la guerra emancipadora de los pueblos latinoamericanos, obliga a los padres misioneros, a abandonar cada una de las misiones y refugiarse en los colegios de Tarija y Potosí. En 1826, el gobierno de Sucre asesta la estocada final a la estructura misional, clausurando la mayoría de los conventos y confiscando sus bienes.⁴

La segunda etapa de las misiones franciscanas en el chaco boliviano se inicia a instancias del padre Andrés Herrero en 1836, quien realiza las gestiones con el presidente Andrés de Santa Cruz a fin de lograr la reactivación de los Colegios de Propaganda FIDE y reinstaurar las locaciones misionales. Este nuevo emprendimiento logrará reconstruir varias de las misiones perdidas y fundar otras de acuerdo con

los nuevos desplazamientos indígenas, por lo cual no se repetirá la geografía eclesial antigua y la similitud entre el pasado y el presente de la estructura misional, se deberá fundamentalmente a la organización misma de la entidad guaraní.

Para fines del siglo XIX se logran consolidar 16 misiones en el Chaco boliviano, 9 de las cuales se desarrollan bajo la tutela del Colegio de Tarija y 7 dependientes del Colegio de Potosí, en las cuales, según Giannecchini, en 1897, se encontraban 13.771 habitantes, donde ya se puede contabilizar alrededor de 685 mestizos.

Cuadro 1⁵. Misiones Franciscanas En El Chaco Boliviano Periodo Republicano (1836-1919)

Colegio de Tarija

Chimeo	Virgen de Guadalupe	1843
Itáu	San Rafael	1845
Agüairenda	San Roque	1843
Caiza	N. Sra. del Carmen	1843
Villamontes	San Antonio (sobre el Pilcomayo)	1869
Villamontes	San Francisco Solano	1860
Tarairí	La Inmaculada Concepción	1854
Tigüipa	San José	1872
Macharetí	N. Sra. de la Misericordia	1868

Colegio de Potosí

Ivu	San Buenaventura	1859
Cuevo	San Juan	1880
Cuevo	Santa Rosa	1887
Guacaya	San Antonio	1875
Mboicobo	San Pascual	1875
Igüembe	N. Sra. de las Mercedes	1870
Ingre	Santísimo Rosario	1880

Las nuevas presiones que soportará esta segunda etapa misional tendrán esta vez tres vertientes: el gobierno liberal que pretende incorporar estos territorios a la economía nacional, las estancias ganaderas, que a partir de 1866 con la venia estatal y en base a impulsos particulares ingresan al chaco arrinconando cada vez más a los indígenas y finalmente la resistencia tenaz de los nativos salvajes, que aún no asimilaban su incorporación a un nuevo poder intruso denominado Estado. Estos tres frentes, son los que acorralan la estructura misional,

arremetiendo contra ella de acuerdo con los intereses individuales de cada uno de estos grupos que buscan asumir el control de estos territorios.

La estructura misional como tal se mantendrá firme hasta 1919, cuando la presión de los diferentes grupos se hace insostenible, y se llega a la secularización de estos asentamientos derivándolos a la tutela gubernamental.

2. Asentamientos misionales

El Chaco Boliviano es parte de la llamada Llanura del Chaco Americano, abarcando una superficie aproximada de 800.000 Km² situada en la zona colindante de los actuales países Bolivia, Argentina y Paraguay. Está conformado por una cadena de serranías cortadas por extensas llanuras y tanto estrechas como escarpadas quebradas, ubicadas entre los 100 y 1500 m.s.n.m.⁶ se constituye en el escenario extremo de la gesta misional, ocupando progresivamente el extenso cordón del pie de monte chaqueño.

Las reducciones misionales, se ubican en sitios estratégicos de esta cadena de serranías, procurando asentarse en montículos de fácil defensa y con extenso dominio de visión del territorio aledaño, previendo ataques de los indígenas irreductibles.

En estos pueblos, los misioneros franciscanos, instauran un gobierno basado en sus principios ideológicos, de reacción contra el lujo y el esplendor en la iglesia establecida y, consecuentes con sus votos de pobreza, castidad y obediencia, reconociendo y aceptando el mundo como su lugar de acción.

Los lineamientos generales para la localización de los asentamientos misionales del nuevo mundo siguieron los dictámenes de la Orden propuestos en 1577, a través de las *Instruktionen Fabricae et Supellecturs Ecclesiasticae*, donde se determinaban el sitio de implantación y los lugares especiales⁷, que en líneas generales eran aplicables a los establecimientos misionales. Sin embargo, debe destacarse el carácter pragmático de la

visión misionera, permitiéndole adaptarse a las condiciones ambientales y superar los obstáculos presentados.

Los pueblos misionales se desarrollan, ya sea en base a fundaciones nuevas, hacia las cuales atraían a los indígenas que merodeaban la zona, o cuando ya los pueblos estaban consolidados, incorporándose a la vida de estos de forma paulatina y servicial en primera instancia, hasta que, dadas las condiciones, imponían su autoridad y fundaban la misión sobre la estructura poblacional ya existente.

Los territorios misionales, se consolidan en base a tierras donadas por el estado, por particulares y en ocasiones compradas por los religiosos, las mismas que se ocupaban para asentar los poblados y desarrollar las actividades económicas que permitiesen la subsistencia de estas. La actividad de las tierras se dividía en tres estratos: **la comunitaria**, que se constituía en la base de la economía de las misiones y se abocaba fundamentalmente a la ganadería que se vendía a la zona andina y la agricultura - actividad innata de los indígenas- como sustento alimenticio interno; **la familiar**, de uso particular; y las de **pastoreo** que usualmente se alquilaba a mestizos para el desarrollo ganadero.

La organización de los pueblos se fundamentaba en dos principios: **la defensa**, que procuraba asentar el conjunto misional en lugares elevados que aseguren la visibilidad y difícil acceso en caso de posibles ataques de parte de los indígenas rebeldes y **la organización social** basada en su situación frente a la religión, lo cual dispone que las habitaciones de los neófitos, catecúmenos y cristianos estén separadas entre sí⁸ dando lugar a la fundación de misiones de doble plaza -en algunos pueblos se llega a definir hasta tres plazas- alrededor de las cuales se asientan separadamente neófitos e infieles, dejando como puntos de contacto social la escuela y la actividad de producción económica.

El conjunto eclesiástico, asentado en la parte más alta dominaba visualmente al pueblo

y toda el área circundante, constituyéndose en guardián y vigía de la misión. La parte central del conjunto era ocupada por el templo; anexo a él y enfrentados hacia un patio, se construía de un lado la casa de los padres conversores –la cual podía ser en unos casos de dos plantas– y –frente a esta– se ubicaban los locales para la educación de hombres y mujeres independientemente; el claustro se cerraba con el bloque de comedor, detrás del cual se ubicaba la huerta. Esta estructura básica, podía crecer de acuerdo con las necesidades en función al número de habitantes de cada misión.⁹

Enfrentado a la iglesia, en la parte baja, se ubicaba la gran plaza de los neófitos rodeada por sus viviendas y a continuación o paralela a esta, la plaza de los infieles circundada por las viviendas de estos. Las hileras de cuarteles de los indígenas se desarrollaban en forma paralela a uno y otro lado de las respectivas plazas, manteniendo una distancia regular entre hileras, espacio en el cual cada una de las familias tenía una pequeña huerta de árboles frutales, hortalizas y otras especies en pequeña escala para aprovechamiento personal.

El dimensionamiento de las plazas se realizaba de acuerdo al número de familias a asentar y de acuerdo a las condicionantes del terreno, lo cual evitó el desarrollo de un urbanismo de tablero y propició un asentamiento acorde a su entorno, en el cual se respetaba la idea, pero se aplicaba con pragmatismo.

Esta zonificación urbana desarrollada durante la primera etapa misional se

recuperaría en la república sin mayores modificaciones, que no sea por la incorporación dentro de estos asentamientos de nuevos actores, los mestizos que al margen de ser minoría inician una lenta pero constante transformación en la forma de vida y apropiación de los espacios, distinta a los nativos.

3. Arquitectura

Los restos arquitectónicos de las misiones, difícilmente se remontan a su etapa colonial, debido a que estos asentamientos fueron arrasados ya sea por los asaltos indígenas o por la inclemencia del tiempo al haber sido abandonados a su suerte. Las referencias bibliográficas hablan de edificaciones sencillas y utilitarias haciendo honor a la filosofía pragmática de la orden franciscana.

Las iglesias de una sola nave se construyen con cimientos de piedra y paredes de adobe, reforzándose la fachada con ladrillo cocido cubierto de cal. El interior enmarcado entre pilastras y nichos –en los templos mayores se encuentra dos capillas laterales–, se rematan con cornisas que direccionan la atención hacia el edículo mayor, que se compone con la sobriedad toscana del conjunto y se flanquea de dos edículos menores trabajados con la misma dedicación. La cubierta construida con estructura maderera presenta –en algunos casos– un cielo cubierto con artesonado de madera que soporta colores. A medio nivel y sobre la puerta de ingreso –también de madera– se ubica el coro.

La fachada se constituye de un atrio compuesto por cuatro o más columnas que



1. Templos de las misiones de Santa Rosa de Cuevo, Mboycobo e Ivo.



2. Iglesia de Mboycobo. Interior.

marcan arcos delicadamente trabajados con terraza como remate, la cual se conecta con el coro desde la parte interna, de donde se referencian los capiteles y cornisas. La terraza, cercada por una balaustrada sobria, se corona –en algunos casos- con perillas siguiendo los ejes de las columnas¹⁰ y en ambos extremos se construyen sólidas torres que contienen las campanas de la misión.

El resto del conjunto en el que se incorpora los ambientes necesarios para el funcionamiento del colegio se presentará sobrio y coherente con el edificio principal, buscándose la complacencia en su solidez y funcionalidad antes que en su carácter formal. Este se desarrolla generando patios internos, rodeados de largos corredores cubiertos, los cuales apoyan cada una de las funciones de los salones interiores.

4. La Misión de Santa Rosa de Cuevo, como caso de referencia

La red de pueblos misionales fundada por los franciscanos en el inicio de la república, hoy se mantiene inalterable y más bien se ha ampliado en todo el territorio chaqueño, sin embargo, en la mayoría de

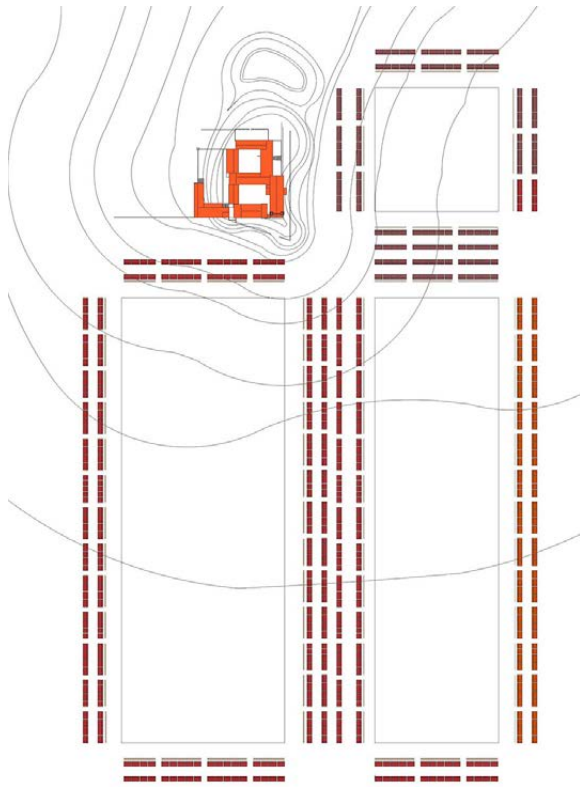
ellos, respondiendo a su pragmatismo y austeridad, las elaboradas iglesias construidas bajo estilo neoclásico han sido reemplazadas –a medida que su deterioro lo exigía- por otras de porte menor y donde el objetivo fundamental es el establecimiento de un espacio para el culto, rechazando la referencia a cualquier estilo arquitectónico.

De la casi veintena de templos construidos en el último tercio del siglo XIX, únicamente Santa Rosa de Cuevo, Mboicobo e Ivo, mantienen gran parte de su estructura original y continúan cumpliendo su función eclesiástica, lo cual nos ha permitido reconocer *in situ* lo referido en la bibliografía franciscana.

Escondida en la inmensidad del chaco boliviano, se encuentra la misión franciscana de Santa Rosa de Cuevo, una de las misiones de mayor fastuosidad arquitectónica construida en estas inhóspitas tierras chaqueñas, cuyo perfil y modelo de asentamiento se asemeja, a la distancia, a los místicos monasterios medievales de la vieja Europa.

Fundada oficialmente el 16 de julio de 1887, la misión de Santa Rosa de Cuevo, se alza hasta hoy como el símbolo palpable de la conquista religiosa en la región chaqueña, ya que, al margen de su función evangelizadora, en ocasiones se constituyó en fortaleza militar inexpugnable, como en el levantamiento indígena de 1892, en Curuyuqui.

Los trabajos se iniciaron el 9 agosto de 1887 en el campo de *Coreguasúa* por los Padres Romualdo D’Ambrogi y Angélico Martarelli, bajo el patronazgo de la Ilustre Sudamericana Santa Rosa de Lima. Inicialmente se delineó el pueblo en base al número de los Capitanes –que en ese momento llegaban a quince- y de las familias que se calculaban en cuatrocientas, las cuales se asentaron en función a dos plazas de 360x132m para los indios neófitos y, de 360x100m para los indios infieles, respectivamente. “*Anchas calles rodean ambas plazas; cerradas por dos hileras de casas con corredores al frente y con sus tránsitos a las extremidades y al medio, con varios pasadizos a distancia de cuatro en cuatro*



3. Misión de Santa Rosa de Cuevo. (Simoni, 2004)

ranchos. En las líneas longitudinales entran 53 ranchos, y en las latitudinales 18: en las esquinas residen los Capitanes. Alrededor de las plazas y de las calles se han plantado higueras, para que sirvan de adorno, de sombra y de regalo para los indios..."¹¹

El 30 de agosto se coloca la primera piedra del conjunto misional que contenía inicialmente la iglesia, la vivienda de los padres conversores, escuela tanto de varones como de mujeres y las oficinas que se requerían para su administración. El conjunto se ubicó sobre una colina, que dominaba visualmente los pueblos de indios y las vías de acceso a la misión, siguiendo los principios de seguridad definidos para el asentamiento de los pueblos misionales. Al mismo se llegaba por tres caminos que terminaban en una plazuela situada frente al atrio de la iglesia.

El P. Martarelli, era el responsable del diseño y construcción de estas obras, las cuales realizó siguiendo los escritos de Vignola, a quien estudió durante su estancia en Santa Rosa, y si bien luego de su alejamiento

se realizaron otras construcciones, estas siguieron fielmente sus lineamientos.

El templo ubicado al norte del conjunto se inauguró-inconcluso-en mayo de 1892, se define de acuerdo con la descripción del mismo Martarelli, como de orden toscano. Construido en adobe, cubre en una sola nave la superficie de 30m de largo por 8m de ancho. Los muros longitudinales, contienen doce columnas adosadas-seis a cada lado-, las cuales se destacan 8cm de este, sostienen un arquitrabe y cornisón que rodea el templo. La altura del cielo raso es de 10m y las cerchas están ocultas por un retablo de madera de cedro que contiene en cada una de las tablillas, altorrelieves en forma de estrellón y/o rosetón alternadamente, revestido todo con pintura de vivos colores. Sobre la puerta de ingreso se construyó un pequeño coro de madera de 2x8m, sostenido sobre dos columnas exentas de cal y ladrillo que remarcan el ingreso a la iglesia y a su izquierda un pequeño bautisterio pintado a acuarela.

El presbiterio se encuentra separado del cuerpo de la iglesia por un arco mayor, una barandilla torneada y un desnivel de 45cm, rematado en su parte central por un edículo conformado por un altar y dos sobrias columnas toscanas que rematan en un arco en receso, al centro se ubica el nicho mayor con la imagen de la Santa Patrona, flanqueada de dos nichos menores.

Lateralmente al cuerpo principal, se han construido dos capillas que contienen, cada una de ellas, un altar menor y donde las columnas del edículo, sostienen un tímpano clásico. Sobre la pared izquierda, entre la capilla y el presbiterio, se ubica el púlpito con su tornavoz, construido en madera tallada y con colores semejantes al retablo.

Exteriormente, entre 1894 y 95, se construyó, bajo la dirección del P. Bernardino de Nino, un atrio que remata con una terraza sostenida por cuatro columnas-de cal y ladrillo-que forman tres arcos con finos detalles, siguiendo la arquitectura interior. Sobre cada una de las columnas se ubica una perilla, que delimitan el espacio de la terraza,

en la cual, en época de festividades, la banda de música realizaba sus retretas. Terminado el atrio, se construyeron las torres, la primera -la del sur- se finalizó en 1896 y la del norte hasta 1899, año en que además de colocar la cruz de hierro en el pináculo, se instalaron en la segunda torre, dos grandes campanas mandadas hacer en Santa Cruz.¹² Las paredes se blindaron con ladrillo, para proteger el adobe de las inclemencias del tiempo y las caras sur y oeste se revocaron con cal.

La casa misión, que forma con la iglesia la fachada frontal del conjunto, se componía de una sala, seis piezas para dormir y un pequeño comedor. Su patio interior está cerrado en sus cuatro lados por la casa, iglesia al norte, oficinas (sastrería, zapatería, lomillería y carpintería) y cocina al poniente y la escuela de niñas al sur.

La escuela de niños se ubicaba al poniente en un plano elevado, llegando a su patio-el cual estaba rodeado de corredores, menos el del norte-por una gradería que separaba la cocina de las oficinas. Contenía un salón para la enseñanza de letras, una celda de uso del 2^{do} Conversor y un salón grande de 30x6m-para la enseñanza de la banda de música, que estaba ubicado en el ala norte en colindancia al exterior. Este contenía además una celda para el P. Conversor.

En su cara externa, colindante con el norte, se construyó en 1904, una gradería de piedra flanqueada por terraplenes, que remata en una galería de gran longitud conformada por 12 pilastras de cal y ladrillo, que completa un marco grandioso con la fachada lateral de la iglesia.

La escuela de niñas, ubicada al sur del primer patio, se componía de un prolongado salón en cuyas extremidades existían dos celdas, una para la maestra y otra para usos comunes; frente a la de la maestra se ubicaban otras dos celdas, una para almacenar leña y la otra se utilizaba como cuarto de huéspedes para visitantes especiales. El claustro se definía por medio de un corredor al sur y otro al poniente-que terminaba conectándose con la cocina-, en el que se desarrollaban las labores de tejido de artículos como ponchos,

alfombras y otros. Continuando hacia el sur, colina abajo, se ubicaba la huerta.

Paralelamente en 1895, se realizó la construcción del cementerio público, ubicado en una colina al noreste del complejo. El mismo consiste en un pentágono irregular de 58m. de longitud; alberga una capilla de 7x4m y 7m de altura, con su altar dedicado a la Virgen del Carmen. Terminado este, y llegando a 1900, se erigió el pueblo de los recién bautizados, que usualmente se realizaba conjuntamente al matrimonio; esta construcción fue realizada por las mismas nuevas familias con la ayuda técnica de los misioneros.

4. Conclusiones

Los pueblos misionales franciscanos en el Chaco Boliviano constituyen un hito en la historia urbana nacional, al constituirse testigos dinámicos del transcurrir histórico del pueblo guaraní. Su permanencia a través de las distintas condiciones de relación política con los sistemas de gobierno colonial -primero- y republicano después, y su fuerte e inamovible lazo con la cultura de los indígenas chaqueños, la convierten en referencia obligada para conocer y entender la evolución cultural de estos pueblos.

La estructura misional urbana construida a fuerza de tesón y arduo trabajo en toda la extensión del Chaco Boliviano, sustentada en una estructura económica y cultural sostenible en el tiempo, permitió que el pueblo guaraní se mantenga unido hasta hoy; incorporándose a la vida nacional, pero preservando su cultura y haciendo respetar sus derechos como pueblo indígena, desarrollando su propia estructura e instrumentos de contacto social.

El valor urbano de cada uno de los pueblos que se mantienen vigentes hasta hoy, pero que no han perdido su dinámica de transformación acorde a las nuevas condicionantes de interrelación con los nuevos actores sociales coincidentes en el territorio chaqueño, se pone de manifiesto al constituirse como referencia actual de asentamiento de este grupo indígena, que

lo mantiene y defiende con la misma pasión de ayer.

Su urbanismo pragmático, pero sobre todo respetuoso de las condicionantes ambientales de la región, constituye un ejemplo único en nuestro territorio, tanto por su emplazamiento como por su capacidad de permanencia en el tiempo. El haber sido la experiencia misional en el chaco, de carácter fundamentalmente republicano, le otorga el carácter distintivo frente a los otros ejercicios misionales en diversas regiones del país, que por variadas motivaciones, no lograron trascender al periodo colonial.

Este mismo efecto se traslada a sus monumentos arquitectónicos, representados básicamente por el conjunto conventual y donde asume principal jerarquía la construcción de la iglesia, ya que su construcción tardía -fines del siglo XIX- le otorga una imagen renovada y sobria, representada por el neoclásico republicano, que al ser insertado en el área rural, transforma la simpleza y sencillez del asentamiento misional, en un conjunto urbano de gran valor arquitectónico para la historia y presente de nuestra arquitectura.

Notas y bibliografía

1. CORRADO, P. Alejandro M. y COMAJUNCOSA, P. Antonio. *El Colegio Franciscano de Tarija y sus misiones*. Tomo I y II. Editorial Offset Franciscana, 2^{da} Ed. Tarija, 1990. pag. 101 a 108. En el capítulo "La conquista de Pilipili", el autor relata el difícil y largo proceso de más de diez años, hasta lograr la aceptación de los nativos y consolidación de la misión.
2. CORRADO, P. Alejandro M. y COMAJUNCOSA, P. Antonio. *ibidem*. Pág. 275.
3. VIEDMA, Francisco De. *Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra 1886*. Los Amigos del Libro, Cochabamba. 1969. pag. 223 a 270; realiza una "Descripción y estado de las Reducciones de los Indios Chiriguano", fechada el 15 de enero de 1788, en la cual justifica y plantea el manejo administrativo de las reducciones por parte del Estado.
Sobre el mismo tema, CALZAVARINI, Lorenzo. *ibidem*. Pág. 30 a 34; anota "... la administración económica debía ser separada del régimen misional y pasar a representantes de las "cosas del estado", asimismo las reducciones quedar abiertas al comercio con los cruceños...."
4. CALZAVARINI, Lorenzo Ed. GIANNECCHINI, Doroteo. *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del chaco boliviano, 1898*; Fondo de Inversión Social - Centro Eclesial de Documentación. Tarija, 1996. Pág. 30 a 34.
5. Elaborado en base datos extraídos de CORRADO, P. Alejandro M. y COMAJUNCOSA, P. Antonio. *ibidem*; y GIANNECCHINI, Doroteo. *ibidem*.
6. MOLLOJA HOYOS, Arnulfo. *La Región Chaqueña, un eslabón para la integración latinoamericana*. Los Huérfanos. Santa Cruz, 1998. pag. 24 a 27.
7. En este se indica "Elíjase el sitio de este monasterio, el cual, de acuerdo con la previsión del canon aguántese lejos ... de los monasterios de monjes o regulares ... casas canonicas o clericales, iglesias colegiales, de las oficinas públicas, las trincheras, el alcázar y de los edificios muy altos ... igualmente lejos de plazas de mercado, de todo foro ... de la vía por donde muy a menudo suelen ser conducidos o llevados jumentos ... o reunión o estrépito de multitud. Elíjase en un lugar muy arcano, oculto y demasiado remoto de la concurrencia de los hombres ... que no sea fuera de los muros de la ciudad". OVALLE, Ricardo. *Intervención de Edificaciones Conventuales de la Orden Franciscana en Cartagena*. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, Buenos Aires. Pág. 33.
8. CARDÚS, José. *Las misiones franciscanas entre los infieles de Bolivia*. Librería de la Inmaculada Concepción, Barcelona. 1886. Pag. 42.
9. NINO, Bernardino de. *Misiones Franciscanas del Colegio de Propaganda FIDE de Potosí*. Marinoni, La Paz. 1918. De Nino, realiza en este volumen y en la *Continuación de la Historia de Misiones Franciscanas del Colegio de PP. FF. de Potosí*, descripciones detalladas de cada una de las misiones en cuanto a su asentamiento urbano y la distribución del conjunto religioso, tanto a nivel espacial como tecnológico, que nos dan lucen sobre la disposición de los pueblos y sus componentes.
10. NINO, Bernardino de. *ibidem*. Pág. 12. Si bien se refiere a la iglesia de Santa Rosa de Cuevo, la misma es extensiva en sus aspectos generales a todos los templos misionales franciscanos.
11. MARTARELLI, Angélico. *ibidem*, Pág. 248.
12. NINO, Bernardino de. *Continuación de la Historia de las Misiones Franciscanas del Colegio de Propaganda Fide de Potosí*, La Paz, 1918, Editor P. Bernardino de Nino, Establecimiento Tipo-Litográfico "Marinoni". 2da Edición, pp. 85 a 109.

Las cruces verdes: antiguos lugares de fiesta, potenciales lugares de identidad de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

De antiguos símbolos de identidad de los barrios, en torno a la fe religiosa, a testigos olvidados de la historia de la ciudad

Jimmy Cesar Toledo Castro
Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA

Resumen

Esta investigación busca los restos materiales de una antigua costumbre casi perdida en esta ciudad como son la colocación de las llamadas “cruces verdes” en los barrios, y las fiestas populares callejeras que desarrollaban en torno a ellas. Preservar la historia, significados e identidades construidos dentro de las ciudades contribuye con el acervo cultural de los pueblos. En tal sentido, se ha buscado registrar en la ciudad los lugares que aún se preservan relacionados a la tradición de la cruz y la fiesta celebrada anteriormente.

La “Fiesta de la Cruz” tiene su origen en la tradición de la religión católica, pero también tiene relación directa con el nombre de la ciudad y puede servir para convertirlos en lugares de referencia y de construcción de una imagen urbana propia, tipo marca ciudad, y de esa manera servir para la construcción de una identidad propia. Estos antiguos lugares de identidad y de encuentro comunitario, se los podría intervenir con una visión actual para que recuperen su vigencia tanto como lugar de actividad y punto referencial del barrio donde se encuentren.

La presencia de las cruces en los barrios de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra

La presencia de varias cruces en diferentes espacios de la ciudad motivó que se plantee esta investigación. Cuando se realizó el relevamiento se encontraron muchas más de las esperadas. Se localizaron más de treinta y con el trabajo de estudiantes se logró hacer un relevamiento físico y observaciones en

28 de las cruces encontradas. Un 78,5% de las cruces encontradas se encontraban dentro del llamado Cuarto Anillo de Circunvalación, que fue definido por el Plan Urbano de crecimiento Techint en 1967 como el límite de la ciudad, en la primera etapa de expansión de la ciudad.

Dentro del Primer Anillo, lo que vendría a ser el llamado Centro Histórico de la ciudad y el primer espacio en ser ocupado, porque



Figura 1. Cruces de base simple, Autor.

fue donde la cuadrícula colonial se encerró en la estructura de los anillos, se aprecian un 11% de las cruces documentadas. Una concentración importante de cruces se halla en la zona del Mercado 7 calles, antigua zona de llegada de los campesinos para ofrecer sus productos en la ciudad, por lo que siempre fue una zona muy poblada y de intenso movimiento, se puede notar que es una de las pocas rupturas del patrón de asentamiento regular en damero de la herencia española colonial, porque también era la zona por la que se bajaba al arroyo Pero Velez que abastecía a la ciudad de agua en sus inicios.

Entre el Primero y Segundo Anillo de circunvalación se encuentra un 18% de las cruces encontradas. Según los datos históricos, entre la década de 1946 y 1956, se consolidó una nueva área de asentamiento urbano en los alrededores del antiguo matadero, hoy conocida como La Ramada. Esta zona, ya en los estudios previos a la elaboración del Plan Techint, presentaba densidades similares al centro de la ciudad (Traverso, 2015). Justamente en este sector, se encuentra la mayor cantidad de cruces que se detectó en el primer círculo de expansión de la ciudad. Si bien entre el

Segundo y Tercer Anillo de circunvalación se encontraron igual 18% espacios, en este sector se encontraron distribuidos en todos los barrios y no concentrados como el caso de La Ramada.

Por los datos encontrados pareciera que la costumbre se va perdiendo hacia la periferia, es decir hacia los barrios más recientes. El colocado de las cruces parece que caracterizó la consolidación de los barrios en el periodo temprano de la expansión de la ciudad para después perderse quizás por el empuje de las migraciones. Por lo que podría replantearse su papel, ahora olvidado, para re articular la vida comunitaria bajo un símbolo que ya está presente en los diferentes entornos.

¿Cómo determinar la Antigüedad de las cruces?

Resultó difícil determinar la antigüedad de las cruces, porque no hay un registro documental ni referencias en el sitio de implantación que permita determinar como fuente primaria el año de colocación. En las entrevistas se comprobó que muchas cruces fueron reemplazadas cuando se deterioraron y que a veces registraban el año y el nombre del responsable de la reposición y no el original.

En base a entrevistas se consiguieron fechas en la mayoría de los casos. Las últimas referencias de colocación de las cruces se tienen de hace veinte años atrás aproximadamente, por lo que se podría pensar que la costumbre del colocado de las cruces está en extinción o está siendo reemplazada por otro tipo de costumbre o devoción para consolidar los nuevos barrios. También cabe la reflexión que la expansión en los últimos años de la ciudad de Santa Cruz dejó de ser un fenómeno de ocupación de territorio de tipo social para convertirse en un fenómeno administrativo legal por parte de inversionistas privados que deciden urbanizar las tierras circundantes, antes productivas, para una supuesta demanda que no ocupa y por lo tanto no consolida nuevos barrios. Al ser barrios con índices de ocupación muy bajos son prácticamente barrios dormitorio sin vida comunitaria como para desarrollar este tipo de prácticas.

Características comunes de las cruces como hecho físico, a manera de tipología

La dificultad de establecer la antigüedad de las cruces con años exactos por la falta de datos confiables, hace también muy difícil el poder establecer una evolución de las características de estas cruces como tipología a lo largo del tiempo. Algunas soluciones en ciertas ubicaciones con características propias hace también pensar que la tipología no es característica de un periodo específico de la ciudad, sino que es fruto de las refacciones y el mantenimiento constante que requerían por las inclemencias del tiempo que hacían que los vecinos vayan cambiando o sumando algunos elementos a la cruz original. Por lo que este recuento tipológico solo tiene el objetivo de mostrar las diferentes soluciones constructivas-arquitectónicas del hecho de la cruz en la ciudad. Si esta variedad es parte de una evolución tipológica o evolución de recursos en las ubicaciones específicas deberá ser una conclusión propia.

En cuanto a materiales hay que comenzar estableciendo que casi en su totalidad las cruces son de madera, con un sistema de unión de dos piezas con trabe con rebaje y

pernos para formar la cruz. Los extremos de las cruces en gran cantidad de los casos están con algún tipo de tallado. Muchas de estas cruces aún están pintadas de verde pero se encuentran cruces pintadas de café o barnizadas. Las diferencias entre las cruces principalmente se dan en su base. Los materiales usados en la base son ladrillo adobito y hormigón o solo hormigón ciclópeo. En el **primer tipo** de cruces que se clasificó, se tienen cruces que no presentan ningún tipo de ornamento en su base. Que han sido plantadas directamente sobre el terreno y/o presentan una pequeña zapata tipo cubo para anclar la cruz.

Como **segundo tipo** se ha definido a las cruces con pedestal. Estas cruces presentan un trabajo decorativo en su plataforma que hace que la base sea más que estructural y tenga un protagonismo formal. Por lo que en la mayoría de los casos crece en tamaño y presenta diferentes variantes. El trabajo más común es un escalonado de base cuadrada, pero también se han encontrado bases rectangulares o pedestal piramidal. Se definió como **tercer tipo** a las cruces con techo tipo capilla. Dentro de este tipo se encontró como dos subcategorías que coinciden con los tipos anteriores, las cruces con base simple



Figura 2. Cruz con pedestal, Autor.

y las cruces con pedestal. Las características propias de la tipología es la presencia de una cubierta a dos aguas que enmarca a la cruz, pero que varía enormemente en dimensiones y en las características de los apoyos y sus materiales. Algunas llegan a ser verdaderas capillas con espacio para sentarse o para realizar el velorio en el interior. Otras son solo un pequeño techo que cubre apenas a la cruz de las inclemencias del tiempo.

Dentro de esta clasificación según rasgos comunes que tengan los emplazamientos encontrados, también se descubrieron algunas intervenciones con características únicas que valía la pena su documentación. Un caso interesante es la cruz adosada a un muro que se encontró. Inicialmente se consideró como una solución única pero luego se encontró otra cruz adosada pero en el segundo caso tenía techo por lo que pasaba también al tipo 3. Al encontrarse otro caso se determina que podría tratarse de una tipología más de solución para el enclave de las cruces en los barrios. Entonces se determinó el **cuarto tipo** que serían las cruces adosadas a muros.

Vale destacar dos ejemplos que su tamaño y localización rompían la escala de las cruces que se habían analizado. Los emplazamientos observados hasta ahora se encuentran en calles interiores de los barrios o las unidades vecinales o sino en parques infantiles o plazas barriales. Los ejemplos a los que se hace referencia en este párrafo, se

encontraban sobre vías de primer orden y el tamaño de la cruz y sus bases hacen que sean notorias para los transeúntes de la zona. Por lo que después de analizar ambos casos se ha concluido que se podría trataría de un **quinto tipo** que sería de tipo monumental o de escala urbana. Se podría intuir una especie de evolución de la tipología, donde se pasa de una escala vecinal a intervenciones mayores.

La fiesta de la cruz en la actualidad

Al haberse ubicado y relevado las características físicas y el estado de conservación de las cruces que han sobrevivido en el tiempo, se realizó una observación para la fecha del tres mayo, cuando tradicionalmente se festejaba la fiesta popular en la ciudad. De las visitas realizadas en la fecha se pudo evidenciar que en el 54% de los barrios no celebran la fiesta de ninguna manera y la cruz no tiene ninguna actividad extraordinaria. En un par de casos se pudo averiguar que la fiesta en torno a la cruz se celebraba en el aniversario del barrio, así que la cruz no se la relacionaba con la fiesta religiosa, pero si como el hito fundacional del barrio, la herencia colonial que se habló anteriormente.

En todos los casos donde se festeja la cruz, hay una actividad previa para el decorado de la misma, que no es de frutas o comestibles, ni elementos vegetales, sino que presenta una enorme variedad según las posibilidades



Figura 3. Cruces con capilla, Autor.



Figura 4. Cruz adosada a muro. Autor.

del barrio. En algunos casos se incluyen luces. Lo más común actualmente en las decoraciones son las flores, que su cantidad y disposición varía según los recursos económicos de quienes llevan adelante la tradición. Ahora se utilizan banderines de colores para adornar y telas para resaltar el símbolo objeto de la reunión.

En casi todos los lugares donde se observó la celebración, se constató que mantiene cierto vínculo religioso, porque todas tenían un momento devocional, caracterizado por rezos que en algunos lugares eran conducidos por alguien o sino eran realizados de manera personal en silencio. En un par de lugares se tenía presencia de sacerdotes que celebraban una misa y en una sola localización se encontró que hacían una procesión. En dos locaciones se trataba la fiesta como una serenata o víspera para realizar el velorio de la cruz esperando la fiesta principal a media noche. En uno de ellos se esperaba con grupos musicales; y en otro barrio después de los momentos piadosos de oración, la espera se transformaba en una fiesta que podía incluir baile entre los asistentes. Pero en ambas modalidades se mantenía como

figura central a la cruz y todas las actividades se dan entorno a ella.

En solo un lugar se conservaba la costumbre del “descuelgue” de los adornos a media noche para ser repartidos entre los asistentes, principalmente porque la decoración actualmente ya no está hecha de productos comestibles. En la mayoría de los barrios al final de la fiesta se comparte algún tipo de refrigerio, por lo que se puede deducir que la costumbre de repartir comida al final de las oraciones o a media noche es un reemplazo más práctico y adecuado a la realidad actual de la antigua costumbre que era el “descuelgue”, pero que cumple una función similar de integrar y hacer que todos participen de la fiesta. Así se genera el espíritu de pertenencia y solidaridad dentro de la comunidad que conforma el barrio.

Las cruces caminantes. El traslado de las cruces a espacios públicos

Se dice que la ciudad de Santa Cruz de la Sierra era una ciudad caminante por las traslaciones que sufrió en los primeros años de su fundación en la búsqueda de consolidarse en una localización que le permitiera desarrollarse y cumplir su papel de ciudad base de penetración y conquista hacia los territorios sin explorar. Resulta entonces curioso que las cruces verdes, elementos supervivientes de la cultura material en esta ciudad también se hayan estado trasladando durante su existencia. Al comenzar a conversar con la gente del lugar sobre las cruces se detectó que un 25% de las cruces no se encontraban en su ubicación original. Por lo que se comenzó a indagar el motivo de los traslados. Mediante la búsqueda de lo que impulsó a estos cambios de lugar se averiguó que existieron tres periodos con motivaciones diferentes que ocasionaron esos traslados. El primer ocurrió hace más de treinta años atrás. En este periodo las motivaciones para el traslado de las cruces obedecían al afán de mejorar la localización de la misma. En un caso se la traslado a la calle, porque había quedado dentro de un terreno privado y para que la gente no pierda el libre acceso a la cruz se la movió. En otro caso se la traslado a la

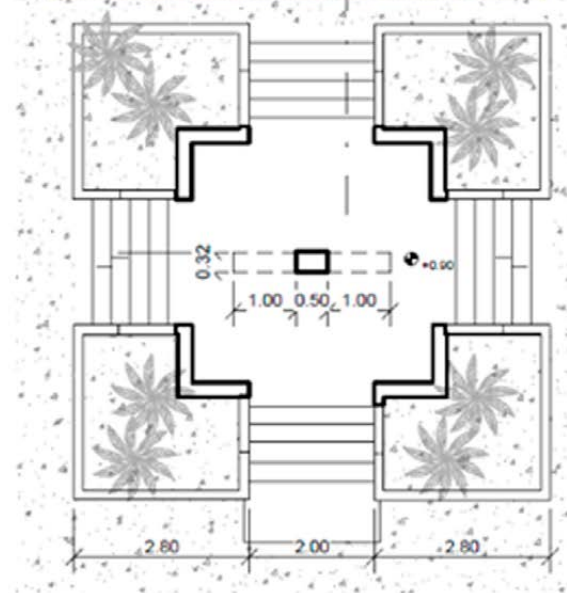
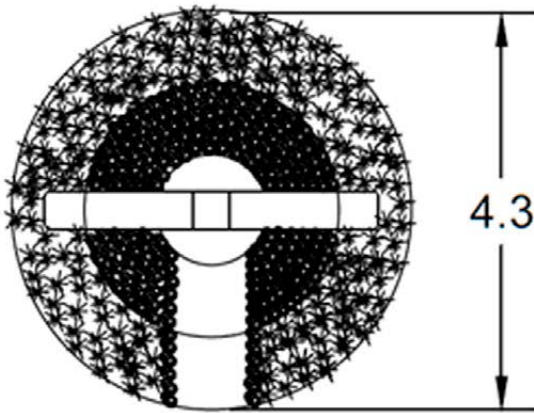


Figura 5. Cruces monumentales, *Autor*.

galería de la casa comunal para proteger la cruz y asegurar que dure más. Se nota que en esos traslados las cruces se sentían como propiedad de la comunidad y se buscaba darle los mejores cuidados posibles.

El segundo periodo se lo sitúa entre veinte y treinta años atrás. En este periodo los traslados encontrados son a consecuencia de la construcción de la infraestructura y el equipamiento urbano de la ciudad en sus diferentes escalones de atendimento. Se encontraron casos como la pavimentación de la calle o la construcción de una escuela demandó que la cruz mude su ubicación para mantenerse en la calle y sea de libre acceso. El crecimiento y la modernización de la ciudad hacia que las vías cambien a la nueva

realidad y la mejora de los equipamientos sociales cambiaron espacialmente los espacios públicos y las cruces tuvieron que adaptarse.

Finalmente, en los últimos veinte años se evidenció un nuevo periodo de traslado de las cruces a las plazas cercanas porque las personas las ven como un estorbo. Las cruces ya no son un patrimonio de la comunidad o han perdido el significado y la relevancia que tenían para el barrio. En las nuevas ubicaciones las cruces se encuentran descontextualizadas dentro de la lógica del espacio público y quedan sin ningún tipo de uso deteriorándose con el paso del tiempo, terminando por desaparecer.

Conclusiones

Se debe tener claro que la presencia de estas llamadas "Cruces verdes" en diferentes espacios públicos de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, son vestigios materiales de la cultura popular de la ciudad que reprodujo una fiesta traída por los conquistadores españoles que fundaron la ciudad, y que ha sobrevivido al tiempo y se adaptado hasta finales del siglo XX. Las cruces se constituyeron en un elemento simbólico de la pertenencia de los nuevos barrios al espacio urbano. Estas cruces reproducían la antigua lógica y acción fundacional del conquistador en un ritual de transición, la acción de pasar de un espacio rural a un espacio urbanizado, y con alto grado de compromiso comunitario, por lo que la fiesta popular reforzaba, y refuerza, en los barrios donde aún se practica, el sentido de pertenencia a la comunidad como agente igualitario y espacio de participación de todos los vecinos.

Esta fiesta popular, que aun lucha en los barrios por no desaparecer, es parte de la herencia mestiza y única que esta ciudad, que tiene una relación directa con el nombre recibido: La Santa Cruz de la Sierra que se consolidaba en su crecimiento físico y en el imaginario colectivo de sus habitantes y recién llegados. Por falta de registros no se ha podido verificar fechas, pero si se han encontrado evidencias de una adaptación y refuerzo de la tradición a lo largo del tiempo. El cambio de escala que se encontró, admite pensar en una adaptación a la nueva ciudad y sus características.

Con un poco de incentivo pueda volverse a difundir en toda la ciudad, no como fiesta religiosa, sino como una manifestación de identidad de la ciudad, que retoma el símbolo de su nombre como su herencia y parte de su esencia única, que le permita resistir tanto los impactos de la globalización.

Notas y bibliografía

1. Augé, M. (1993). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
2. Centro de Estudios para el Desarrollo Urbano y Regional. (2007). *Santa Cruz y su gente*. Santa Cruz de la Sierra: Imprenta ABC.
3. Choay, F., & Merlin, P. (1988). *Diccionario del Urbanismo*. Paris: Presses Universitaires de France.
4. Cooperativa Cruceña de Cultura. (1990). Los cruceños y la cultura. Santa Cruz: Casa de la Cultura "Raul Otero Reiche".
5. D'Orbigny, A. (1945). *Viaje a la America Meridional*. Buenos Aires: La Mundial .
6. Flores Mercado, B. G. (2010). De fiestas populares, identidades colectivas y participación ciudadana: una visión psicocultural. Barcelona .
7. Friedrich-Ebert-Stiftung (FES). (s.f.). *Friedrich-Ebert-Stiftung (FES)*. Recuperado el 2017, de <http://www.fes-bolivia.org/>
8. Giner, S., Emilio, L. d., & Torres, C. (2002). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza .
9. Lynch, K. (2001). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
10. Sansao Fontes, A. (2008). *Intervenciones temporales, marcas permanentes*. Rio de Janeiro: Casa da palavra.
11. santosepulcro.custodia.org. (s.f.). *Catholic.net*. Obtenido de El hallazgo de la Cruz de Cristo: <http://es.catholic.net/op/articulos/53600/cat/116/el-hallazgo-de-la-cruz-de-cristo.html>
12. Toledo Castro, J. C. (2014). *Encuentro pasajeros entre tiempo y espacio*. Santa Cruz de la Sierra: Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades UAGRM.
13. Traverso, A. C. (18 de Enero de 2015). *Santa Cruz Urbana*. Obtenido de <http://sczurbanda.blogspot.com/>
14. Zambrana Salas, G. (4 de noviembre de 2010). *elmancebao.blogspot.com*. Recuperado el 2017, de Memoria cruceña con pincel irupaneño: <https://elmancebao.blogspot.com/2010/11/memoria-crucena-con-pincel-irupaneno.html>

Las campanas de Lima.

Un acercamiento a su historia y valor como patrimonio cultural iberoamericano

Igor Antonissen

Universidad de Piura (Perú)

188

Resumen

Tradicionalmente, las campanas de Lima eran “signos de vida y muerte”: marcaban la hora y fijaban el ritmo del día; anunciaban actos de fe y señalaban el peligro; acompañaban celebraciones, ceremonias cívicas y expresaban la jerarquía social. Hoy, las campanas de Lima repican menos. Así, han perdido una gran parte de su valor cultural, convirtiéndose además en expresiones tangibles e intangibles muy poco estudiadas a nivel local y nacional. Por consecuencia, la presente ponencia pretende contribuir a su revalorización, comentando determinados aspectos históricos de estas únicas “cápsulas musicales del tiempo”, así como compartir algunas reflexiones sobre lo importante de su preservación como patrimonio cultural iberoamericano. La exposición se concentra en las campanas de la Catedral de Lima, y en especial aquellas de las cinco iglesias históricas más importantes de la ciudad: la Iglesia de San Pedro, San Francisco, La Merced, Santo Domingo y San Agustín. Formula también una propuesta para la futura recuperación y puesta en valor de sus campanas, en analogía con proyectos similares encontrados en Europa (España, Francia, Italia y Bélgica) y Hispanoamérica (México y Chile).



mesa:

CEREMONIAS Y FIESTAS RELIGIOSAS

Patricia Nogueira

Guerra y fiesta. Comportamientos rituales en las rebeliones del siglo XVIII del Sur andino

Gerardo Rodríguez

La configuración sensorial de las ceremonias guadalupanas: objetos, sentidos y emociones (siglos XV a XVII)

Norma Campos Vera

La fiesta como símbolo de devoción: Festividad del Gran Poder

Kerma Gisella Ortiz Torres

Ritmo, Cuerpo, existencia y resistencia. Una reflexión sobre las prácticas culturales en las fiestas de San Francisco de Asís, Quibdó - Chocó - Colombia

María Constanza Ceruti

Volcanes, religiosidad y patrimonio en Madeira: procesión de San Amaro y ascenso a los Picos Areiro, Ruivo y Grande

RESUMEN:

Silvia Cazalla Canto

Ramillete simbólico para una flor virtuosa: las Exequias de Feliciano de san Ignacio



Guerra y fiesta. Comportamientos rituales en las rebeliones del siglo XVIII del Sur andino

Patricia Nogueira
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En las diversas crónicas y documentos que dan cuenta de las prácticas de los indígenas rebeldes durante las insurrecciones que se sucedieron en el siglo XVIII en el sur andino aparecen insistentemente datos y hechos que pueden ser relacionados con elementos festivos: instrumentos musicales, danzas, brindis con chicha y gritos. Muchos de ellos aparecen consignados en mitos y crónicas sobre otras guerras por lo que aquí intentaremos acercarnos a su posible funcionalidad e insertarlos en su red de significaciones.

Introducción

En las diversas crónicas y documentos que dan cuenta de las prácticas de los indígenas rebeldes durante las insurrecciones que se sucedieron en el siglo XVIII en el sur andino aparecen insistentemente datos y hechos que pueden ser relacionados con elementos festivos: instrumentos musicales, danzas, brindis con chicha y gritos. La lista es extensa y repetitiva, por lo que veremos sólo algunos ejemplos.

i) Elementos sonoros

Iniciada la rebelión de Tupac Amaru II, el 22 de diciembre de 1780 el Obispo de Cusco escribe al Visitador General José Antonio de Areche que «juntándose todos los indios de sus pertenencias, que levantando de punto el alboroto con disposición de banderas,

tambores y cornetas, hicieron cuerpo de guerra y marcharon hasta una llanura nombrada la Pampa de Chita»¹. Pedro de la Cruz Condori relata que el día 11 de febrero de 1781 «A las doce del día empezaron a entrar algunos trozos de indios, tocando sus **ruidosas cornetas**, y armados de hondas y palos»². Los indígenas estaban «divididos en tropas, tocando sus **cornetas**, y despidiendo piedras con las hondas»³. Los documentos sobre los cercos de la ciudad de La Paz organizados por Tupac Katari mencionan también que «Toda la noche se mantuvieron los rebeldes en las alturas de la banda opuesta al caudaloso río de Tamampaya con mucho **ruido de cornetas** y varias fogatas»⁴. En estos cercos, junto con los instrumentos musicales, se ha señalado el uso de gritos y alaridos por parte de los indígenas. Sebastián de Seguroola cuenta que «en un cerro elevado y reducido, á la orilla de la laguna, se hallaba crecido

número de indiada, que estaba con **mucha bulla de gritos, tambores y cornetas**»⁵. Agrega que «se habían reunido los rebeldes, como en número de dos, ó tres mil, dando á entender con sus **acostumbrados gritos, toque de cornetas y descarga de algunos fusiles**, su ánimo deliberado de hacernos frente y resistir el paso»⁶.



Figura 1. Q'ero colonial. Inca sobre el torreón y tocador de trompeta. Museo de América, Madrid, Núm. Inv. 7511

La tradición de apelar a elementos sonoros en los enfrentamientos parece ser antigua. Juan Santacruz Pachacuti Yamqui al referirse a la guerra entre incas y chancas menciona la utilización de distintos instrumentos como cajas, antaras, *pillullus* y alaridos⁷. El cronista Pedro Pizarro los señala en el sitio de Cusco organizado por el Inca Manco: «Era tanta la **gritería y vocería** que había, que todos estábamos como atónitos»⁸, insistiendo conque «eran tan grandes las voces y alaridos que daban y bozinas y fotutos que tocaban, que parecía que temblaba la tierra»⁹.

Guaman Poma de Ayala, cuando da cuenta de la resistencia de Tupac Amaru I dice que había: «dentro la montaña, muchos yndios con sus hondas y lansas y *guaylla quipa* [trompeta], antara [flauta de Pan]»¹⁰. La cita es interesante porque parece equiparar, en tanto elementos de guerra, a las armas con trompetas y flautas, tal como

vimos en las narraciones de las rebeliones que mencionamos anteriormente. Esto se explicaría porque en los Andes los sonidos, usados en contextos de guerra, tenían un carácter social y ritual de primer orden. Poseían un poder físico pasible de ser empleado como elemento mágico en los casos en que la comunidad se viera amenazada y debiera ser defendida¹¹. Así, tambores, *pututus* y diversos tipos de trompetas actuaban como elementos ofensivos en situaciones bélicas¹². A la lista podemos agregar los gritos y alaridos referenciados en los cercos, ya que «el sonido era utilizado por los andinos como estrategia de ataque»¹³. Las trompetas además, tanto de cobre como de concha, estaban relacionadas con el culto celebratorio a las huacas y participaban por tanto de su carácter sagrado, además de ser un distintivo de autoridad usado por los jefes¹⁴. El poder ritual y de memoria de las trompetas queda resaltado sin ambages cuando, después de la rebelión de Tupac Amaru II, José Antonio de Areche manda que: «se prohíben y quitan las trompetas ó clarines que usan los indios en sus funciones, á las que llaman pututos, y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre, con que anuncian el duelo, y lamentable memoria que hacen de su antigüedad»¹⁵. Así, constatamos en las rebeliones del siglo XVIII una antigua tradición andina de utilización del sonido en tanto elemento ofensivo mágico y ritual susceptible de ser utilizado en defensa de la comunidad.

ii) Brindis, borracheras y danzas

Durante el levantamiento de 1750 en Huarochirí, los indígenas mataron al corregidor Villa de Moros y a las personas que le acompañaban y luego «ultrajaron sus cadáveres con el mayor encono: le comieron la lengua y **bebieron** en su cráneo»¹⁶. Durante la rebelión de Juan Santos Atahualpa en la selva central, éste entró en el pueblo de Quimiri, el 1° de agosto de 1743 y allí «tuvieron los indios de Chanchamayo aquella noche grandes **festejos, bailes y borracheras**, celebrando como los chunchos, la venida de su Inca, cantando en su idioma que **beberían chicha en la calavera** del padre y en la del teniente»¹⁷. Del mismo modo,

Dámaso Catari «quería beber chicha en las calaveras de dichos Señores Ministros»¹⁸.

Estamos otra vez en presencia de una costumbre antigua. Cuando Pachacutec derrotó a los chancas posibilitando la expansión del imperio, utilizó sus cabezas para hacer «mates para beber»¹⁹. Durante la guerra entre Huáscar y Atahualpa, el primero llamó a los deudos del segundo diciendo: «yo os quiero enviar a todos vosotros, sus deudos, para que le matéis (a Atahualpa) y **me traigas su cabeza, porque he de beber en ella**»²⁰. Durante la campaña por el control de la provincia de Charcas en 1538 se enfrentaron los *mallkus* aymaras comandados por Tiori Nasco con los hermanos Pizarro y según narra Antonio Herrera y Tordesillas, los indígenas tenían por «armas hondas, arcos, macanas y dardos, y avian hecho grandes sacrificios, invocando el favor de sus Dioses, prometiendo (Tiori Nasco), que **del casco de la cabeça de Gonçalo Pizarro avia de hazer un vaso para beber**, llevaban consigo con mucha veneración ídolos de oro, plata y madera; a los quales se yvan encomendando»²¹»

La noche previa al combate, encendieron fuegos y la gastaron «en inchir sus vientres de aquella su chucha (chicha), ó vino, gritando y diciendo a los Castellanos, que presto verían lo que eran sus manos»²². Cristóbal de Mena vio a Atahualpa beber en la que había sido la cabeza de su hermano y describe detalladamente el recipiente: «yo lo ví, y todos los que se hallaron con el señor Hernando Piçarro, y él vió la cabeça con su cuero, y las carnes secas y sus cabellos, y tiene los dientes cerrados, y allí tiene un cañuto de plata, y encima de la cabeça tiene un copón de oro pegado, **por donde bebía Atabalipa quando se le acordava de las guerras que su hermano le avía hecho**, y echavan la chicha en aquel copón y salía por la boca y por el cañuto por donde bebía»²³.

Además de la indicación de cómo se conservaba el cráneo y se lo había adaptado a su nueva funcionalidad, nos indica en qué momentos se utilizaba, señalando claramente un acto de memoria. Atahualpa

lo usaba al recordar sus victorias contra Huáscar. Éste, por su parte, había hecho lo mismo con un emisario de Atahualpa, ya que Juan de Betanzos por su parte, narra que «Guascar, quedando con los señores, a quien él tenía amistad, mandó que **trujesen allí el atabal [tambor], que había mandado hacer del cuero del principal y mensajero de Atagualpa; y luego se lo trujeron y ordenó allí una fiesta y regocijo, en la cual se holgó mucho haciendo tocar en ella el atabal del cuero del mensajero ya dicho**»²⁴.



Figura 2. Huayna Capac sobre la pillcorampa. Guaman Poma de Ayala, 1615:333 [335]

Entonces, a partir de las crónicas constatamos la presencia del alcohol y elementos festivos antes y después de las batallas. Puede parecer muy poco práctico que las huestes de Tiori Nasco gastaran la noche anterior a una incursión armada bebiendo. Pero si atendemos a la importancia que tiene la cohesión de un grupo antes de una batalla, a la significación de las borracheras comunitarias en la sociedad andina y al rol del alcohol como modo de conectar con lo sobrenatural, podemos pensar que esa

noche previa los indígenas la usaron en fortalecerse como grupo para una instancia tan importante como la que se avecinaba. También habría servido para honrar a sus dioses, ya que la crónica da cuenta de la presencia de sus ídolos en el trance. Pero la bebida tenía otra importante función: permitía conocer el futuro de las guerras. El uso adivinatorio del alcohol en la guerra lo señaló sin ambigüedades el cronista Juan de Matienzo: «Fácilmente engañanles el demonio y hablan con él y **hacen con él sus borracheras, para saber de algo que está por venir, como los sucesos de la guerra**, o de otra cosa. (...). Finalmente, impídeles su conversión, que es lo principal que habemos de entender en esta tierra²⁵». Para el cronista las borracheras impedían la conversión de los indígenas al cristianismo. Matienzo no veía la función ritual y sagrada del alcohol como vehículo tradicional de comunicación con las deidades ancestrales y de cohesión social.

Luego de las batallas el alcohol y la música también estaban presentes. El primero servido y bebido en los cráneos enemigos y la segunda hecha con sus huesos. Esto se condice con los castigos infligidos a los traidores al Inca, según Guaman Poma: «Beberemos con la calavera del enemigo, nos pondremos por collares sus dientes, tocaremos la flauta con sus huesos, el tambor con su pellejo y así bailaremos²⁶». Además de una avanzada sobre los vencidos, señalados así como traidores, estas conductas serían a la vez un recordatorio de las victorias, una celebración de las mismas y una repetición de actos míticos y fundacionales como el de Pachacutec contra los chancas. En este marco, cobran sentido las repetidas amenazas proferidas por los indígenas de beber chicha en las calaveras de los adversarios. Era una práctica sólo posible de ser llevada a cabo después de la victoria que posibilitaba el acceso y manipulación de los cuerpos enemigos. Con esos brindis y esa música se ejercitaba la memoria de esas mismas luchas exitosas y se actualizaban conductas míticas o históricas. Replicar conductas que empalmaban con tiempos míticos aseguraba la permanencia, la cohesión y la reproducción

del grupo social, los ritos reactualizaban los mitos trayéndolos al presente. En el mundo andino lo nuevo se interpretaba recurriendo a lo antiguo y la historia se explicaba apelando a mitos que actuaban a modo de moldes o esquemas repetibles²⁷. Tom Zuidema dio cuenta de la relación profunda entre mito e historia: el primero busca presentarse como historia y ésta auxilia la explicación mítica²⁸. Así se explica que encontremos en la historia inca, hechos que parecen repetirse o remitir a otros en forma, contenido o intención. Los festejos y la presencia de la bebida y las borracheras, por otro lado, empalmaban con las celebraciones estatales en tiempos del Incario, descritos por el jesuita anónimo: «Los días de los triunfos que llaman el hailli, era cosa desafortada, porque poco á poco vinieron á tanta corrupción, que duraba el beber y la borrachera treinta días y más²⁹». Las fiestas originadas en triunfos militares tenían un protagonismo destacado.

iii) *Voltearse el mundo*

En varios ejemplares de *q'eros* coloniales con representaciones de batallas encontramos al Inca con su honda sobre un torreón (figura 1). Esta torre tiene diversas interpretaciones ya que ha sido relacionada con el emperador Pachacutec³⁰, con el escudo de los descendientes de Guayna Cápac confeccionado en 1544³¹ y con el Surturwasi³². A pesar de las divergencias, todos los estudiosos están de acuerdo en que remite al Cusco. Para Luis Ramos Gómez, alude a Saqsayhuaman, sitio estratégico desde donde fueron constantemente hostigados los españoles durante el cerco de Cusco que llevó adelante Manco Inca³³. El anónimo pizarrista da cuenta de la importancia del lugar, llamada por los españoles "la fortaleza": «toda la gente está cansada y desvelada, los caballos flacos y muy fatigados, *la fortaleza en poder del enemigo, de donde recibimos todo el daño* (...) es necesario perder todas las vidas o ganar la fortaleza, porque ganándola se asegura el pueblo³⁴. Así, es válido pensar, que la torre en los *q'eros* es un símbolo estrechamente vinculado a la guerra³⁵ y al imperio.

El noveno Inca Pachacutec había tomado por hermano divino y emblema de guerra al dios Illapa. Este manejaba el rayo y el trueno haciendo llover cuando con su honda rompía el cántaro donde guardaba la lluvia. Esta alianza con Illapa le garantizó al Inca el éxito en sus campañas militares³⁶. De este modo, la antigua y popular deidad precolombina tuvo funciones meteorológicas, políticas y bélicas al quedar emparentada con el Inca. Éste sería una versión terrena de Illapa, el hondero divino y en las batallas replicaría su poder bélico. Guaman Poma representa al emperador Huayna Capac como hondero yendo a la conquista de cayambis, cañaris, chachapoyas y otros pueblos en el actual Ecuador, arrojando piedras de oro fino³⁷ (figura 2).

En la representación de Guaman Poma y en el *q'ero* de la figura 1 el Inca adopta la misma actitud, blandiendo su honda como lo hacía Illapa. En ambos casos aparece parado sobre una estructura que lo sostiene; en el caso de la ilustración de Guaman Poma, sobre el anda de guerra llamada *pillcorampa*. El impedir que el Inca y los jefes étnicos toquen el suelo era tan importante que Pedro Pizarro indica que a Atahualpa «no podían derriballe de las andas, que aunque mataban los indios que las tenían, se metían luego otros de refresco á sustentallas, y desta manera estuvieron un gran rato forcejeando y matando indios³⁸». En el caso de los jefes, esto estaría relacionado con los mitos andinos que dan cuenta del caos en el mundo cuando los dioses caminan o están en movimiento mientras que un nuevo orden se alumbraría cuando éstos se sientan. Este reposar divino ordenaría el mundo, dando paso a un nuevo momento en el que se restituirían los equilibrios. Para José Luis Martínez³⁹, reposo en el mundo andino es significativo de orden (y quizá podríamos extender el concepto de reposo al no caminar de los dioses y del Inca). Este autor plantea asimismo que «es factible el reemplazo de algunas figuras representativas a condición de que no alteren lo esencial⁴⁰». Así, podemos pensar que *pillcorampa* y torreón cusqueño estarían cumpliendo la misma función en tanto impiden que el Inca toque el suelo durante las batallas, por lo cual nos preguntamos si en estas representaciones

no se estaría aludiendo a la guerra como un momento por el cual se alumbraría un nuevo orden. Un elemento más nos ayuda a reforzar la idea anterior. Además de lo ya dicho sobre el valor ofensivo del sonido y la calidad ritual de las trompetas, calibrada por Areche, su uso en contextos rebeldes podría ser el de ayudar a dar vuelta el mundo. En ese sentido es muy esclarecedora una cita de Martín de Murúa. Este cronista menciona que en tiempos del Inca Pachacutec, mientras llovía en el Cusco, un personaje vestido de rojo apareció portando una trompeta en su mano. El emperador le rogó que **no la tocara porque los indios creían que la tierra se daría vuelta**, a lo que el personaje «no tocó la trompeta que había de ser su destrucción⁴¹». Estimamos entonces, que en los *q'eros* en los que aparece el Inca como hondero divino sobre un torreón, acompañado de cerca por el tocador de trompeta, nos estaría remitiendo a la guerra como una instancia capaz de dar vuelta el mundo y alumbrar un nuevo equilibrio.

Esto parece condecirse con varias de las expresiones de los líderes rebeldes del siglo XVIII que aluden a la necesidad de parir un nuevo tiempo, un Pachacuti en el que Inca regresara para tomar posesión de lo que le pertenecía, restaurando el orden, los andinos volvieran a ser *qullana* y los españoles pasaran a ser lo que verdaderamente era: *qayaw*. El mundo volvería así a estar sobre sus pies y se terminaría tanto tiempo oscuro en que andaba de cabeza. En la concepción andina habría una división inmutable entre los sectores que conformaban la sociedad: los *qullana*, el mundo de arriba, el *hanansaya*, la aristocracia gobernante; luego el *hurinsaya*, los campesinos «parientes secundarios» o indios del común y por fin, los *qayaw*, los extranjeros, el mundo de afuera⁴². Para que el mundo estuviera sobre sus pies y en orden, debían gobernar los *qullana*, (incas), pero con la llegada de los españoles, el mundo se puso cabeza abajo y pasaron a gobernar ellos que son *qayaw* mientras los verdaderos gobernantes incas, *qullana*, pasaron al lugar de abajo. Así es como se instauró ese mundo al revés que muchas de las rebeliones del siglo XVIII quisieron revertir.

Notas y bibliografía

1. Huerto Vizcarra, Héctor, Nueva colección documental de la independencia del Perú. La rebelión de Tupac Amaru II, Vol. 3, Acuedi, Edición digital, 2017, <http://beta.acuedi.org/book/11272>. p.112.
2. De Angelis, Pedro, Documentos para la historia de la Sublevación de José Gabriel de Tupac-Amaru, cacique de la provincia de Tinta, en el Perú", Buenos Aires: Imprenta del Estado, Tomo V, 1836 pp. 3-286, p.24.
3. De Angelis, Pedro, Documentos para la historia... op. cit. p.25.
4. Ballivian y Roxas, Vicente, Archivo Boliviano: colección de documentos relativos a la historia de Bolivia durante la época colonial, París: A. Franck (F. Vieweg), 1872, p.180.
5. Ballivian y Roxas, Vicente, Archivo boliviano... op. cit. p. 138.
6. Ibidem, p. 160.
7. Santacruz Pachacuti Yamqui, Juan, Relación, Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1879, passim.
8. Pizarro, Pedro, Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, Buenos Aires, Editorial Futuro, p. 103.
9. Pizarro, Pedro, Relación... op. cit. p. 105.
10. Guaman Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Crónica y Buen gobierno*, 1615 <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm>. 445 [447]).
11. Gudemos, Mónica, "Taqui Qosqo Sayhua. Espacio, sonido y ritmo astronómico en la concepción simbólica del Cusco incaico", en Revista española de antropología americana, 38, 1, 2008, pp. 115-138, <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0808120115A>. p. 119.
12. Gudemos, Mónica, Canto, danza y libación en los Andes, Madrid: Ministerio de cultura, 2004, p. 49.
13. Gudemos, Mónica, Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder, en Anales del Museo de América, XVIII, 2009, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3661098>. p. 216.
14. Martínez, José Luis, Kurakas, rituales e insignias: una proposición, en Histórica, XII, 1, 1988, pp. 61-74, <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7748/7998>. p. 68.
15. Huerto Vizcarra, Héctor, Nueva colección documental de la independencia del Perú. La rebelión de Tupac Amaru II, Vol. 4, Acuedi, Edición digital, 2017, <http://beta.acuedi.org/book/11273>. p. 1263.
16. Cornblit, Oscar, Levantamientos de masas en Perú y Bolivia durante el siglo dieciocho, Buenos Aires: Sudamericana, 1978, p.61.
17. De la Torre López, Arturo, "Juan Santos: ¿El Invencible?", en Histórica, XVII, 1, p.239-266, 1993,. p. 250.
18. De Angelis, Pedro, Documentos, op. cit. p. 224.
19. Matos Moctezuma, Eduardo y Millones, Luis, Mexicas e Incas. Estudio comparado de los gobernantes de Mesoamérica y los Andes, Lima: Yolanda Carlessi, 2016, p.:36).
20. Betanzos, Juan, Suma y narración de los Incas, parte II, Kindle Edition. 1987, pos. 3876.
21. Herrera y Tordesillas, Antonio, Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano que llaman Indias Occidentales, Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, Década sexta, 1739, p. 177.
22. Ibidem, p. 177
23. Mena, Cristóbal, "La conquista del Perú, llamada la Nueva Castilla, en Crónicas tempranas del siglo XVI, Tomo I, pp. 211-234. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2017, p. 224.
24. Betanzos, Juan, Suma y narración... op. cit. pos. 3880-3885.
25. Matienzo, Juan, *Gobierno del Perú*, Lima: Institut français d'études andines, 1967, <http://books.openedition.org/ifea/3104>. p.143.
26. Guaman Poma, *Nueva Crónica...* op. cit. p. 314 [316]).
27. Burga, Manuel, *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*, Lima: Fondo editorial, 2005, passim.
28. Zuidema, Tom, Mito e historia en el antiguo Perú, Lima: Fomociencias, 1989, pp. 219-255.
29. Anónimo jesuita, Relación, en Tres relaciones de antigüedades peruanas, Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1879, pp.137-230, p. 193.
30. Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz: Gisbert y Cía SA, 1994, 2ª edición, p. 158.
31. Perissat, Karine, "Los incas representados (Lima-Siglo XVIII): ¿Supervivencia o Renacimiento?, *Revista de Indias*, LX, 220, pp. 623-649, p. 640.
32. Flores Ochoa, Jorge, Kuon Arce, Elizabeth y Samanez Argumedo, Roberto, *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998, p. 182.
33. Ramos Gómez, Luis, 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", en Revista Española de Antropología Americana, 34, pp.

- 163-186, 2004, p. 165.
34. Anónimo pizarrista, Relación del sitio de Cuzco y principio de las guerras civiles del Perú hasta la muerte de Diego de Almagro, 1535 a 1539, 1879, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-70887.html>. p. 23)
 35. Ibidem, p. 178
 36. Mujica Pinilla, Ramón, Angeles apócrifos en la América virreinal, Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 261
 37. Guaman Poma, Nueva Crónica... op. cit., p. 333 [335].
 38. Pizarro, Pedro, Relación... op. cit, p.43.
 39. íbidem, p.110.
 40. Ibid. 1986, p.:111.
 41. Murúa, Martín, Historia General del Perú, 1616, <http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2018/03/MURUA-Historia-General-del-Per%C3%BA.pdf>. P.177.
 42. Szeminski, *La utopía tupamarista*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983, p. 128.

La configuración sensorial de las ceremonias guadalupanas: objetos, sentidos y emociones (siglos XV a XVII)

Gerardo Rodríguez
Universidad Nacional de Mar del Plata
CONICET
Academia Nacional de la Historia

198

Resumen

La posibilidad de la existencia de una comunidad sensorial y emocional guadalupana, elaborada por los monjes jerónimos responsables del Real Monasterio de Guadalupe, se fundamenta en las propuestas teóricas desarrolladas por Barbara Rosenwein, Richard Newhauser y por mí. En todos estos casos, se considera que los agentes de aquellos tiempos, tanto escritores como público, reaccionaron a los mismos acontecimientos y problemas con respuestas sensoriales semejantes, dado que formaban parte de una comunidad compartida de objetos, sentidos y emociones.

Santa María de Guadalupe como intercesora de los pecadores se manifiesta por medio de emociones y sentidos: alaridos, lágrimas, contorsiones corporales, olores, tristeza y desesperanza. Una atmósfera cargada de marcas sensoriales y marcas emocionales, que refuerzan la pertenencia a una cultura jerónimo-guadalupana. Estas marcas remiten a sentidos y emociones, que interactúan y despiertan en el creyente otras manifestaciones sensoriales: la inter-sensorialidad y la inter-emotividad puestas al servicio de la devoción guadalupana, como elemento diferenciador de la comunidad sensorial y emocional americana.

Se considera a Nuestra Señora de Guadalupe protectora de todo el género humano, intercesora ante su Hijo, redime, auxilia y socorre ante el infortunio a todos los que recurren a ella con devoción, por medio de rogativas de las más diversas, recogidas en múltiples obras, de las que he seleccionado fragmentos de los anónimos *Los Milagros de Guadalupe y del Viaje por el*

Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605, escrito por fray Diego de Ocaña.

Estos textos evidencian la importante presencia de los sentidos y de las emociones al momento tanto de las súplicas de los dolientes como de la acción mediadora de la Virgen: alaridos de dolor, lágrimas de angustia, cuerpos sufrientes, sudorosos

y lacerados, olores nauseabundos de las mazmorras, lugares lúgubres y malolientes, temor ante lo desconocido, el miedo que todo lo invade... situaciones extremas, que ponen a los cautivos de cara con muerte, que mueve al último esfuerzo y esperanza, el rezo a la morenita, los clamores que llegan al cielo y que permiten que, de pronto, el aire se abra, la serenidad y quietud abracen a los creyentes, que respiran algo más calmados, un aire perfumado, que huele a rosas, que ven una luz que todo lo cubre, anunciando su presencia salvífica.

Una atmósfera cargada de marcas sensoriales y emocionales que tienen por finalidad mostrar la mala vida en cautiverio, reafirmar la acción milagrosa de la guadalupana en favor de hombres y mujeres, conformar una comunidad sensorial y emocional jerónimo-guadalupana.

Estas marcas siempre remiten a varios sentidos y emociones, que interactúan y despiertan en el creyente otras manifestaciones sensoriales, otras evocaciones emotivas puestas al servicio de la devoción guadalupana. La noción de marcas sensoriales hace referencia a las marcas visuales, auditivas, olfativas, gustativas y táctiles presentes en los textos, que identifican las percepciones que guardan una especial significación para la trama sensorial de una cultura (Rodríguez y Coronado Schwindt, 2017). Lo mismo podríamos hablar de marcas emocionales para referirnos al registro de las emociones en los textos (Kaplan, 2018).

¿Por qué hablo de una comunidad jerónimo-guadalupana?

Porque fueron los monjes jerónimos, a cargo del monasterio desde su fundación en el siglo XIV hasta la exclaustración de 1835, quienes implementaron, al redactar *Los Milagros de Guadalupe*¹, diversas estrategias y prácticas discursivas tendientes a expurgar de los relatos de devotos y peregrinos toda connotación heterodoxa, ajena a la ortodoxia cristiana de la época; heterodoxia en la que resultaba muy fácil

caer, en especial en sociedades y ámbitos de fronteras (Rodríguez, 2011).

Y, además, porque Diego de Ocaña era un fraile jerónimo, profeso de Guadalupe, que difundió en América del Sur los valores de su comunidad (Campos y Fernández de Sevilla, 2019).

Oraciones y rezos dirigidos a Santa María de Guadalupe, que se manifiestan corporalmente, que se canalizan por medio de utensilios de uso cotidiano transformados en objetos litúrgicos por las manos de los cautivos, que en todas las prisiones o baños encuentran un momento para construir un crucifijo o rosario o bien un lugar para levantar un altar un improvisado altar, donde cantar en voz muy baja y con la sola ayuda de la memoria las letanías marianas más difundidas.

Y las respuestas de la Guadalupe a las peticiones y rogativas que también están cargadas sensorial y afectivamente, dado que es la madre que consuela a sus hijos e incluso los libera milagrosamente de tales padecimientos. En medio del ruido, la oscuridad, la suciedad y los olores nauseabundos, la Virgen responde demostrando calma y serenidad de espíritu, su accionar se ve reflejada en el silencio que la acompaña, en la luz clara que la antecede, el color blanco que la representa o la tranquilidad corporal que expresa, invadiendo todo el ambiente.

Es por ello que hablo de una comunidad sensorial y emocional. El *fervor bien despachado* en las diferentes expresiones devocionales como mecanismo para lograr una *petición favorable*.

La posibilidad de la existencia de una comunidad sensorial y emocional guadalupana como la que aquí planteo, retoma las líneas de análisis propuestas por Barbara Rosenwein y su conceptualización en torno a "comunidad emocional" (Rosenwein, 2006), por Richard Newhauser, al referirse a "comunidad sensorial campesina" (Newhauser, 2017) y por mí,

al hablar de “comunidades sensoriales guadalupanas” (Rodríguez, 2020) y “comunidades sensoriales carolingias” (Rodríguez, 2021): los agentes de aquellos tiempos, tanto escritores como público, reaccionaron a los mismos acontecimientos y problemas con respuestas sensoriales y sensibles, emocionales y afectivas semejantes, dado que formaban parte de una comunidad que compartía a la vez que se fundaba en sentidos y emociones vinculados con la presencia salvífica de Santa María de Guadalupe.

Las emociones y los sentidos son vías de transmisión de valores culturales. Los códigos sociales establecen la conducta sensorial y emotiva admisible de toda persona en cualquier época y señalan el significado de las distintas experiencias: percibimos nuestros cuerpos, a los otros y al mundo que nos rodea por medio de los sentidos y de las emociones. Por ello, se pueden plantear como “históricos”, dado que son productos de un espacio determinado y sus asociaciones cambian con el paso del tiempo.

También retomo en mi análisis el concepto *intersensoriality* propuesto por Mark Smith, que hace referencia a la condición holística de los cinco sentidos, es decir, a la interrelación de todos ellos en el momento de la percepción de los sujetos (Smith, 2007) y que también podría aplicarse a las emociones.

Esta ligazón puede verse en *Los Milagros de Guadalupe* que constituyen un cuerpo documental notable, tanto por la calidad y cantidad de información que brindan como por el perfecto estado en que se conservan. Los fieles de Guadalupe imploran su intercesión por variados motivos y esperan su intervención milagrosa para poner fin al cautiverio, superar peligros y zozobras en el mar, enfrentar enfermedades y dolencias, sortear pestilencias, sequías y obtener protección, asistencia y liberación ante diversos males y peligros. Los jerónimos, al redactar los milagros, implementaron diversas estrategias y prácticas discursivas con el fin de quitar – según mi interpretación

ya señalada – toda connotación heterodoxa a los relatos de devotos y peregrinos, contribuyendo a crear un *habitus catholicus*, es decir, una forma cristiana de comprender el mundo, que contó entre sus pilares, a la devoción mariana.

El estudio del discurso adquiere una importancia fundamental para la interpretación de relatos guadalupanos, dado que los conceptos allí recogidos expresan las ideas religiosas de los jerónimos. Estos monjes proyectan – al redactar todos y cada uno de los milagros –, argumentos doctrinales considerados esenciales en el discurso cristiano de la época. Por ello, tomo y adapto las nociones de religión vivida y religión predicada propuestas por Alberto Marcos Martín (Marcos Martín, 1989), a las que complemento con las nociones de devoción popular y devoción litúrgica, propuestas por José María Soto Rábanos (Soto Rábanos, 1997). Esta tensión entre ambas se observa claramente en los códigos guadalupanos. Por ejemplo, estando cautivo en el norte de África, Juan de la Serna amonesta a un compañero de infortunio, el vizcaíno García, por desconfiar de la posibilidad de la huida diciendo “por que parece que non confiau en la que por miraglo desta tierra los sacaua, que sin par los podía mantener e conseruar” (AMG, LMG, C3, f°65 r.).

La tradición guadalupana se propaga, tanto por medio del relato de los fieles y devotos como por las acciones vinculadas a la expansión territorial, llegando primero a las Islas Canarias y, luego, al continente americano (López Guzmán y Mogollón Cano-Cortés, 2019 y Rodríguez, 2020). Gracias a la acción de los jerónimos, el culto a Nuestra Señora Santa María de Guadalupe cruza el Atlántico rápidamente junto con los hombres de la mar, que la convierten en “Señora de nuestros descubrimientos”.

La expansión de la devoción a la Virgen de Guadalupe por el continente americano resultó muy rápida. A partir de Cristóbal Colón, su figura y acción redentora se difundieron, como lo demuestra el bautizo de la isla antillana de Turuqueira como

Guadalupe, el 4 de noviembre de 1493. Su nombre estaba en boca de los conquistadores y de los misioneros, desde Hernán Cortés en México hasta Pedro de Valdivia en Chile. Esa devoción cristalizó un puente de unión entre América y Extremadura: se expresó en continuas ofrendas, mandas (tributos de devoción), promesas, capellanías de misas, envío de ornatos u obsequios para el santuario extremeño, entre otros, conformándose a ambos lados del Atlántico una verdadera “cultura guadalupana” que quedó reflejada en una muy particular “comunidad sensorial y emocional guadalupana”.

La presencia de los jerónimos y la impronta de Guadalupe se encuentran atestiguadas, en América, desde tiempos muy tempranos e incluye desde hombres de armas, togas y cruces –de renombre y reconocimiento público– hasta indios comunes. Sebastián García (García, 2002) considera, en base a la documentación americana de la época jerónima conservada en el Monasterio, que: (1) la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, devoción nacional de la España de los siglos XV-XVIII, se constituyó en medio eficaz de evangelización en toda América. Ayudaron mucho en la expansión de esta devoción guadalupense la fama del santuario y la influencia que los monjes tenían ante la Corona y otros focos de poder dentro y fuera de la Península; (2) no se reflejan en los documentos del archivo iniciativas o relaciones misioneras de la Casa de Guadalupe, a excepción del envío de algunos monjes –muy pocos– a América para propagar el culto a Nuestra Señora y recoger las ofrendas que en aquellas partes se hacían a este santuario.

Pero los jerónimos vinieron al Nuevo Mundo, también, para visitar y administrar las varias encomiendas concedidas al monasterio o para establecer la cofradía de la Virgen de Guadalupe y recoger las limosnas que muchas personas devotas donaban en vida o bien ordenaban en su testamento.

En relación con lo dicho, me interesa referirme brevemente al testimonio del

fraile guadalupano Diego de Ocaña. Fray Diego de Ocaña (1570-1608) ingresó al monasterio en 1588² y en 1599, junto al Padre fray Martín de Posada, partió rumbo a América, con la misión de fomentar la devoción a la Virgen y recoger diferentes donativos³. Para lograr ambos fines redacta la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*⁴ –que inserta dentro de su obra mayor–, representándola en las ciudades de Potosí y Chuquisaca (1601). Escrita en un lenguaje llano, dado que estaba pensada para ser representada y no leída⁵, transcribe gran parte del Códice 1 de *Los Milagros de Guadalupe*, en particular las leyendas referidas a la Virgen y el primer relato, sobre la liberación de un cautivo (Alvarado Teodorika y Aponte Olivieri, 2006).

¿Qué mejor manera de difundir la fe en Cristo sino a través de los milagros que obraba por intercesión de su Madre, representados teatralmente? (Alvarado Teodorika, 2007 y Campos y Fernández Sevilla, 2019).

Fray Diego de Ocaña, difundió el culto y la imagen guadalupanos, como una forma de imposición de una cosmovisión cristiana de la sociedad, a partir de textos e imágenes que inspiran fe y, al hacerlo, hizo cosas con las palabras y las imágenes, en tanto que su relato no se refiere solamente a un momento dado, sino que se desenvuelve a través de prácticas repetitivas que generan identidad. La elaboración doctrinal referida a la intercesión de Santa María de Guadalupe puede verse tanto en los cuadros pintados por él como en el contenido de sus textos, en el uso de la palabra. La palabra como palabra de oración y la oración como ruego a Santa María de Guadalupe, que escucha y actúa en consecuencia. Los fieles piden, imploran a la Virgen a través de rezos, hacen votos y finalmente tienen su recompensa. Dice el texto de los milagros: “Y esto con tanta fe y devoción que fue oída su fervorosa oración y tuvo tan buen despacho su petición...” (VNM, 97).

Diego de Ocaña nos ofrece un relato pormenorizado de su viaje americano, relato en el cual registra tanto situaciones

cotidianas como procesiones solemnes, tanto encuentros con personas anónimas como entrevistas con las más altas autoridades virreinales y ofrece la recreación tanto de paisajes naturales como de ámbitos creados por los hombres; es un viajero atento, que presta atención a todo lo que ocurre en su entorno, dado que muchas veces necesita de sus sentidos y no de sus saberes para enfrentar la realidad. Lo que incorpora por medio de los sentidos (la vista, el gusto, el oído, el tacto, el olfato, en este orden), lo atesora como experiencia y actúa en función de ella.

Estos diferentes registros remiten a una cuestión central en relación a su obra, referida a quiénes eran los destinatarios de estos textos (Peña, 2007). Si bien, *a priori*, estaban dirigidos a una audiencia conventual – se mencionan a los priores del convento o bien, se afirma la ortodoxia –, los tópicos que registran, las formas de expresiones que emplean – que denotan una alta emotividad, por ejemplo, el dolor que expresa fray Diego ante el fallecimiento de fray Martín de Posada, el hermano jerónimo con quien viajaba, ocurrido en Paita, Perú, el 11 de septiembre de 1599 – señalan un auditorio común, una plasmación de la comunidad sensorial y emocional guadalupana.

Blanca López de Mariscal y Abraham Madroñal afirman que Ocaña era un fraile viajero, con una resistencia casi sobrehumana, un Quijote manchego, como ese otro contemporáneo a quien Miguel de Cervantes estaba mandando a viajar por la España de su tiempo, que tiene por cometido extender la devoción a la Virgen extremeña por todos los medios y, por ello, escribe y pinta, ambas cosas aceptablemente (de Ocaña, 2010).

El cruce del Atlántico de los textos e imágenes referidos a Santa María de Guadalupe está cargado de sentidos y emociones.

Diversas marcas sensoriales y emocionales que expresan tanto lo que sienten los fieles como la respuesta de Nuestra Señora:

mientras unos rezan con devoción, rezos devotos que se manifiestan corporalmente a través de los sentidos (sonoridad de la voz, silencio como forma de respeto, movimientos con las manos y con el cuerpo, instrumentos utilizados para la oración), la Virgen responde siguiendo los mismos parámetros (la serenidad reflejada en el silencio, la luz clara o el color blanco). De allí que hable de una comunidad sensorial y emocional guadalupana.

Fray Diego de Ocaña considera que la comunicación es esencial para la difusión del culto guadalupano y para la obtención de limosnas. Reconoce la importancia de la palabra y la necesidad de buen entendimiento para asegurar óptimas relaciones con los nativos, dado que, muchas veces, los diálogos rápidos y los modismos locales generan todo tipo de confusiones. Al llegar Ocaña y su compañero al convento de Santo Domingo (Puerto Rico), junto con otros viajeros recién llegados, luego de pasar hambre y frío y de penar por enfermedades varias que los aquejaban, se preguntan para qué están en América.

En medio de este diálogo, que ocurre de noche y estando varios de ellos medio dormidos, una negra les acerca comida y agua (situación habitual en todos los conventos del Nuevo Reino de Granada, que las negras sirvieran a los frailes, pero desconocida por Diego de Ocaña y su compañero), dando lugar a la siguiente confusión: “Y como desperté y vi junto a mí una negra, entendí que era algún demonio o alguna alma de inglés de los muchos que allí habían muerto, y comencé a dar voces y a decir “Jesús sea conmigo”. La negra me respondió: –Yo no so diablo. ¿Qué decí Jesús, Jesús? Y como oí repetir el nombre de Jesús, reporteme un poco y pregunté: –¿Pues quién eres? Respondió: –Que so negra de convento: dame la pierna, padre. Y como oí pedir la pierna, escandalíceme y díjele que se fuera con el diablo. Dijo: – Jesús conmigo. ¿Viene lavar la pierna y toma diablo? Y es que se había dejado el agua y la paila a la puerta de la celda y no acababa yo de entender a la negra lo que me decía; y dábame mucha prisa: –Daca la pierna. Y

con el coloquio que teníamos despertó mi compañero” (VNM, 76-77).

Este gracioso malentendido ofrece la oportunidad de reflexionar sobre los valores transmitidos por el fraile, quien no duda en asimilar lenguaje confuso y negritud con el diablo. Esta asociación se repite en varias oportunidades, por ejemplo, al describir la vestimenta de las indias de los llanos (habitantes de las costas del Pacífico, desde Perú hasta Chile), que es completamente negra y larga, al igual que la cabellera, reflexiona: “no parecen por aquellos arenales sino demonios y brujas” (VNM,

p. 114) y que expresan la configuración de una cultura guadalupana que sirvió de base a una comunidad, también guadalupana, que sustentó su acción evangelizadora en el poder de las palabras y de los sentimientos y emociones que generaban.

El fervor bien despachado en las diferentes expresiones devocionales como mecanismo para lograr una *petición favorable* reúne en sí mismo todos los conceptos señalados: sentidos y emociones, inter-sensorialidad e inter-emotividad, marcas sensoriales y marcas emocionales, comunidad sensorial y comunidad emocional.

Notas y bibliografía

- 1 Archivo del Real Monasterio de Guadalupe (AMG), *Los Milagros de Guadalupe (LMG)*. LMG constituyen un corpus documental mayormente inédito; son nueve códices en total, que abarcan desde principios del siglo XV hasta fines del siglo XVIII. El Códice 1 recoge el primer milagro fechado en 1407, en tanto el Códice 9 se refiere a los últimos milagros de la colección, correspondientes al año 1722.
- 2 AMG, *Actas auténticas de profesiones de monjes jerónimos en Guadalupe*, legajo 39 (estas Actas contienen las profesiones de fe entre 1425 y 1605).
- 3 AMG, *Escritura de la fundación de la capilla de nuestra señora de Guadalupe en la ciudad de los Reyes, el año 1600*, f°1 a f°6. Se refiere a Lima.
- 4 La comedia, en VNM, se encuentra en las pp. 335-423.
- 5 Esto puede constatarse tanto en los nombres de los personajes (Fraile, Rey, Cautivo, Caballero, Gil, Cura, Fresco, Menaques, Alcalde, Criselio) como en las indicaciones de tipo escénico (música, entradas, vestimenta, utilería).

Alvarado Teodorika, Tatiana, “De las fiestas que destaca fray Diego de Ocaña en su Relación. La plaza como epicentro de la celebración”, en *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz: Unión Latina – GRISO – Universidad de Navarra, Embajada Real de los Países Bajos, 2007, 279-287.

Alvarado Teodorika, Tatiana y Aponte Olivieri, Sara, “Reflexiones y apuntes en torno a la obra de Ocaña”, en *Memorias del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz: Unión Latina, 2006, 365-374.

Campos y Fernández de Sevilla, Francisco, “La relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el virreinato del Perú (1599-1606): su crónica y los paratextos”, en *Revista del Archivo General de la Nación (Lima)*, 34 / 2, 2019, 11-41.

de Ocaña, Diego, *Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599- 1605*, edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal y Abraham Madroñal, con la colaboración de Alejandra Soria, Navarra y México: Centro de estudios Indianos, 2010.

García, Sebastián, “La Biblioteca Mayor y el Archivo Histórico del Real Monasterio de Guadalupe: fondos y funcionamiento” en *Extremadura en el año europeo de las lenguas: literatura, cultura, formación y desarrollo tecnológico*. Actas del XXXVI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Cáceres, del 23 al 27 de julio de 2001), Cáceres: AEPE, 2002, 149-166.

García, Sebastián, “Guadalupe de Extremadura: su relación con América durante el reinado de Carlos V”, en R. Mate y F. Niewöhner (eds.), *El precio de la “invención” de América*, Barcelona: Anthropos, 1992, 43-82.

García, Sebastián, “Los Jerónimos y la cultura: la Biblioteca y Archivo del Real Monasterio de Guadalupe y su fondo americano”, en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 25, 1993, 439-464.

Kaplan, Carina (ed.), *Emociones, sentimientos y afectos. Las marcas subjetivas de la educación*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2018.

López Guzmán, Rafael y Mogollón Cano-Cortés, Pilar (coord.), *La Virgen de Guadalupe de Extremadura en América del Sur: Arte e iconografía*, Cáceres: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2019.

- Marcos Martín, Alberto, "Religión "predicada" y religión "vvida". Contribuciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?", en C. Álvarez Santaló, M. J. Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.), *La Religiosidad Popular. II. Vida y Muerte*, Barcelona/Sevilla: Anthonpos, 1989, 46-56.
- Newhauser, Richard, "Tacto y arado: creando la comunidad sensorial campesina", en G. Rodríguez y G. Coronado Schwindt (comps.), *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017, 105-128.
- Peña, Beatriz, *Imágenes del Nuevo Mundo en la Relación de viaje (1599-1607) de fray Diego de Ocaña*, tesis de doctorado, Nueva York: The City University of New York, 2007.
- Rodríguez, Gerardo, *La configuración de una comunidad sensorial carolingia*", en G. Rodríguez (dir.), *La Edad Media a través de los sentidos*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata 2021, en prensa.
- Rodríguez, Gerardo, "Conquistar, colonizar, incorporar a través de los sentidos: experiencias caribeñas y suramericanas (fines del siglo XV - principios del siglo XVII)", en XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2018), Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria y Casa de Colón, 2020, XXIII-096.
- Rodríguez, Gerardo, *Frontera, cautiverio y devoción mariana (Península Ibérica, fines del s. XIV - principios del s. XVII)*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011.
- Rodríguez, Gerardo (comp.), *Guadalupe: una devoción que cruza el Atlántico*, Mar del Plata y Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de Mar del Plata y Academia Nacional de la Historia, 2020.
- Rodríguez, Gerardo y Coronado Schwindt, Gisela, "La intersensorialidad en el *Waltharius*", en *Cuadernos Medievales*, 23, 2017, 31-48.

La fiesta como símbolo de devoción: Festividad del Gran Poder

Norma Campos Vera
Fundación Visión Cultural

Resumen

En Bolivia existen numerosos actos festivos de orden religioso y de recreación, que se desarrollan durante todo el año, cada uno con particularidades especiales. Y es la Fiesta del Gran Poder que en el área andina ha cobrado gran importancia por sus características devocionales, culturales, sociales y económicas. Su impacto profundiza la cultura viva de la ciudad. La devoción a la imagen del Señor del Gran Poder es profunda y genera una serie de sentimientos entre los fraternos que realizan promesas de toda índole. La imagen venerada es del siglo XVII. En el Siglo XX ha sido alterada con repintes, es decir, la imagen trifacial (de tres rostros), debido a supersticiones de la gente que la asociaba con lo negativo, ha sido alterada, para mostrar a Jesús del Gran Poder con un solo rostro, que es la que actualmente está vigente.

La imagen da lugar a la más fastuosa fiesta de la ciudad de La Paz, donde se despliegan millares de personas protagonistas entre danzantes, músicos y públicos. Genera un alto movimiento económico que beneficia al sector comercial y productor.

Patrimonio Cultural Inmaterial y folklore

La ciudad de La Paz es un escenario donde las identidades muestran diálogos y rupturas constantes, donde las culturas conviven en escenarios diversos y distintos, y los habitantes se articulan y desarticulan permanentemente. La vida de la ciudad fortalece la interculturalidad, la pluralidad, la multiculturalidad y la diversidad, en espacios que generan rebeldías e interferencias en una estructura topográfica compleja.

Los saberes y haceres son constantes en la realidad local fortaleciendo las diversas tradiciones, que muestran no solo el carácter económico de ciertas prácticas culturales inclusivas como las fiestas, ferias, la creación contemporánea, entre otras, sino las relaciones sociales complejas.

En esta realidad socio cultural cargada de simbologías y códigos, de tradiciones y ritos, de costumbres y mitos, de creación y re-creación constantes, la cultura viva incide directamente en una serie de factores como la transmisión, la identidad, la diversidad, la

interculturalidad, los diálogos, la creatividad, los derechos humanos y el desarrollo. Y es el Patrimonio Cultural en sus dos líneas, el material e inmaterial que resguarda y recrea una serie de simbologías y códigos plasmados en obras y expresiones que hoy en día cobran valor y se promueven para generar dinámicas de desarrollo humano, socio-económico y cultural.

El patrimonio cultural juega un rol fundamental en la cultura, dado que, al margen de su conservación, se aprovecha sus potencialidades para el desarrollo comunitario. Significa que no solo se rescata, sino que se vuelve a poner en uso, revalorizando y preservando para el futuro, abriendo espacios de trabajo, de aprendizaje, de educación, de nuevos diálogos que permiten abrir caminos para un desarrollo sostenible. Es también generador de cohesión social, de afirmación de identidad y es un factor de interculturalidad.

En esta ocasión me referiré al Patrimonio Inmaterial porque es en esta ruta donde se encuentran las fiestas o festividades. Para entender de mejor manera el concepto del PCI, la UNESCO lo define como “el que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, de su interacción con la naturaleza y de su historia. Infunde a las comunidades un sentimiento de identidad y continuidad. Promueve el respeto de la diversidad cultural y la realidad humana. Es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes. Cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible”,¹ este concepto ajustado a las realidades promueve que el patrimonio vivo es el camino para construir diálogos, integración, respetos y comunidad a partir de sus distintas expresiones.

De los ámbitos del PCI como la música, danza, lengua, costumbres, tradiciones, saberes, etc., es el folklore la expresión más profunda, creativa e interactiva, donde la participación es muy amplia, tanto de actores como de espectadores. La Fiesta es desarrollada e incorporada por las sociedades como el punto de expansión, de fe y de diversión.

La fiesta

Diversas prácticas culturales son elementos cotidianos de interrelación de las sociedades, tal el caso de las fiestas folklóricas que, por su carácter masivo, generan un movimiento económico importante. Las fiestas se caracterizan principalmente por ser Entradas Folklóricas con impresionante despliegue de danza y música diversa, con la participación de habitantes de las distintas zonas y estratos sociales de los territorios.



La fiesta representa momentos y procesos de significación y resignificación social, que vincula a los individuos con su historia, sus territorios y sus creencias religiosas. Ofrece la oportunidad para comprender la aculturación (Transmisión de elementos de una sociedad a otra o de una cultura a otra)², o la simbiosis de las culturas y sus transformaciones, y por otro lado, la enculturación que se da en el proceso de transmisión de elementos culturales de una generación a otra.

1 UNESCO.

2 Daniela Angélica Caballero García. Enculturación, transculturación y aculturación.

En La Paz se realizan alrededor de 800 fiestas o festividades al año³. Es decir, la mayor cantidad de la población vive la fiesta en la cotidianidad. Los espacios son las diferentes zonas de la ciudad.

Fiesta del Gran Poder

Una de las más grandes expresiones de participación masiva es la *Festividad del Señor del Gran Poder*, expresión pura del folklore boliviano que con el pasar de los años se fue apropiando de los espacios públicos, calles y avenidas durante más de 20 horas, con la participación de 40.365 bailarines reunidos entre más de 74 fraternidades o grupos de danza y más de 7247 músicos, (gestión 2018)⁴ generando un significativo movimiento económico.

Esta fiesta se constituye en un escenario donde las dicotomías afloran, donde los ritos y la religión católica comparten, donde la riqueza del mundo indígena se enlaza con las expresiones ciudadinas y donde la participación humana es cada vez mayor, integrando grupos y niveles sociales y etarios de la ciudad.



La Fiesta del Gran Poder ha sido merecedora para ser inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el año 2019 por la UNESCO,

3 Micaela Villa. Artículo "La Paz baila 800 veces cada año al ritmo de las fiestas patronales".

4 Movimiento económico. Festividad del Señor Jesús del Gran Poder. 2018. Secretaría Municipal de Desarrollo Económico. Gobierno Municipal de La Paz.

por ser "emanación del modo de entender y practicar el catolicismo característico del mundo andino, que transforma y dinamiza cada año la vida social de La Paz"⁵.

Antecedentes de la fiesta del Gran Poder

El origen de la fiesta se remonta al 8 de diciembre de 1663, cuando se funda el Convento de las Madres Concepcionistas. En esa fecha las postulantes al convento debían llevar consigo una imagen. Y es la monja Genoveva Carrión quien portó la imagen de la Santísima Trinidad, en cuyo cuadro se mostraba la representación del Padre, Hijo y Espíritu Santo, los tres en uno representan a Dios o el Gran Poder⁶.

Desde 1900 hasta 1922 la imagen de Cristo con tres cabezas estuvo en diferentes lugares y barrios de la ciudad de La Paz⁷. Entre 1922 y 1923, después de peregrinar por diferentes casas, se traslada la imagen a la zona de Chijini, donde nace la Fiesta Patronal de la Santísima Trinidad a devoción del Señor del Gran Poder⁸ con el acompañamiento de grupos folklóricos del altiplano especialmente de los zamponeros.

En 1923 surgieron las primeras fraternidades folklóricas. "Se dice que las primeras fiestas prestes y pasantes del Señor del Gran Poder se efectuaron por iniciativa de los bordadores que se ubicaban en la calle Illampu, entre ellos se destacan las familias Chuquimia y Gisbert. En 1924 apareció la primera diablada de la región de Chuchulaya. En 1927 nace la Diablada de Bordadores, luego una fraternidad de

5 UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/RL/festividad-del-senor-jesus-del-gran-poder-en-la-ciudad-de-la-paz-el-dia-de-la-santisima-trinidad-01389>

6 Porfidio Tintatya Condori. Devoción a Jesús del Gran Poder. Pag. 80.

7 Rossana Barragán- Cleverth Cárdenas. Gran Poder: La Morenada. Pag. 60.

8 Porfidio Tintatya Condori. Devoción a Jesús del Gran Poder. Pag. 80.

suri sikuris, integrado por un grupo de lustrabotas denominado "Cebollitas"⁹.

En 1930 por encargo del Obispo Augusto Schieffer se realiza el repinte de la imagen de tres rostros¹⁰ para convertirla en un solo rostro.

"En los años 30 y 40 se integraron conjuntos nativos de los Yungas del Departamento de La Paz, que con toques de tambores adoraban a la imagen y de esta manera se convierte en un evento departamental. El 17 de octubre de 1940 las primeras fraternidades desfilan por primera vez recorriendo las principales calles del vecindario de Chijini, ese día se celebró la inauguración de la capilla del Gran Poder".¹¹ En 1952 se realizó un festival departamental de danzas paceñas en el estadio, de este evento surge la idea de realizar una entrada más sobresaliente y organizada. Otro hecho importante es el ocurrido el 25 de enero de 1969, cuando se estrena la danza de los caporales en la zona de Chijini, como acto de devoción al Señor del Gran Poder. A iniciativa de los hermanos Estrada¹², ésta demostración fue el inicio de una danza que posteriormente enriqueció el folklore boliviano y la juventud se empoderó de ella.

En la década de los años 70, la Festividad del Gran Poder pasó a ser una manifestación folklórica religiosa de toda la ciudad y cobró un alto grado de importancia. Desde 1975 a la fecha, la Entrada folklórica se extiende a otras calles y zonas de la ciudad en un largo recorrido. En ese año surge la Asociación de Conjuntos Folklóricos, encargada de la organización de la fiesta y manejo de los recursos, función vigente hasta la actualidad.

9 Ibidem.

10 Señor Jesús del Gran Poder. Estudio Técnico-Científico e Histórico. Centro Nal. De Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Viceministerio de Cultura.

11 Porfidio Tintatya Condori. Devoción a Jesús del Gran Poder. Revista de Psicología. 2012. Pag. 81.

12 Idem

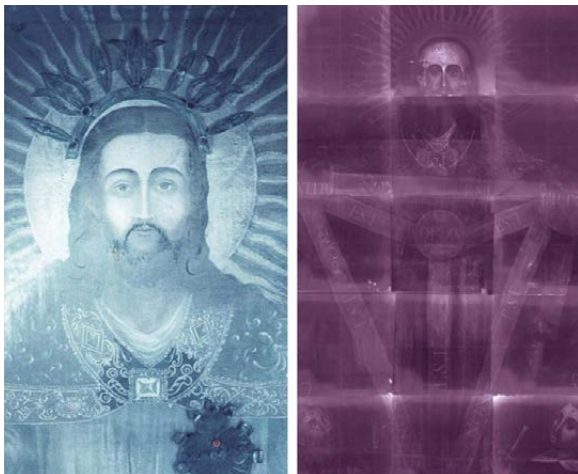
Jesús del Gran Poder, la imagen de devoción



Señor Jesús del Gran Poder.
Foto: Centro de Restauración de Bienes Muebles

El Señor del Gran Poder es una imagen plasmada en una pintura de estilo Barroco, de autor anónimo, (110.5 x 184.5 cms. Según la descripción de Carlos Rúa "en el primer plano, la escena presenta la figura de Jesús, vistiendo amplio manto de color verde ornamentado con roleos y broches dorados en sus bordes. Su túnica es blanca ceñida a la cintura, con sus mangas anchas, sus pliegues caen rectos hacia sus pies. Representado con el rostro resplandeciente e iluminado, de cabellera negra y barbado, cejas arqueadas, ojos almendrados y la mirada al espectador, nariz recta y boca de labios pequeños. A sus pies se encuentran dos Santos de medio cuerpo. En el lado izquierdo se halla San Agustín de Hipona, anciano de cabellera gris y barba negra. Viste capa encima de su hábito negro. Por el lado derecho: Santo Tomás de Aquino, con ancha tonsura monacal, viste

hábito negro y blanco de su Congregación. En su mano sostiene una pluma y junto a su pecho se encuentra un sol resplandeciente y dorado. Fondo plano de color café”¹³.



Radiografía de la imagen del Señor del Gran Poder.
Foto: Centro Nal. de Restauración de Bienes Muebles

El año 2002 se encarga el estudio, diagnóstico e intervención de conservación de la obra al Centro Nacional de Conservación y Restauración del Viceministerio de Cultura de ese entonces, dirigido por el especialista Carlos Rúa. Fue interesante y sorprendente encontrar a través de radiografías, la pintura original de la Santísima Trinidad (S. XVII) con los tres rostros, realizada en el siglo XVII. “En ese periodo desató gran polémica la representación del rostro de las tres cabezas, por lo que la iglesia la consideró de contra rito, lo que motivó a realizar el repinte en esta representación”¹⁴ y exponer a Jesús con un solo rostro. El repinte se realizó en 1930, con la justificación de la interpretación negativa que se daba a la imagen de los tres rostros generando diversas supersticiones. “Los fieles de los tres rostros juntos hacían demandas distintas, pedían al rostro derecho

13 Señor Jesús del Gran Poder. Estudio Técnico-Científico e Histórico. Centro Nal. De Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Viceministerio de Cultura.

14 Señor Jesús del Gran Poder. Estudio Técnico-Científico e Histórico. Centro Nal. De Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Viceministerio de Cultura.

lo bueno para una tercera persona, al rostro del medio se pedía algo para uno mismo y al rostro de la izquierda se pedía algo negativo o venganza”¹⁵. Esta representación de la Trinidad trifacial llama la atención por su carácter monstruoso¹⁶ como asevera Amodio.

Originalmente, “Jesús es representado de cuerpo entero con los brazos extendidos, portando una túnica blanca y un manto ricamente adornado. La representación de la fe se expresa en tres círculos con inscripciones de: Pater (Padre), Filius (Hijo) y Spiritus Sanctus (Espíritu Santo), enlazados con otro que menciona la palabra Deuz (Dios). La traducción de las palabras significa: Padre no es Hijo, Hijo no es Espíritu Santo y Espíritu Santo no es Padre, por tanto los tres en uno son Dios o el Gran Poder”¹⁷. Los tres rostros juntos de la pintura original generaron una serie de observaciones que impidió su incorporación en el culto católico, prohibición que se dio en el Concilio de Trento (1545-63).



Imagen actual Imagen original. S. XVII
Foto: Centro Nal. de Restauración de Bienes Muebles

15 Idem

16 Emanuel Amodio. El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el Barroco Latinoamericano. Pag. 99.

17 Señor Jesús del Gran Poder. Estudio Técnico-Científico e Histórico. Centro Nal. De Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Viceministerio de Cultura.

Existen variaciones en la interpretación de la Trinidad en la iconografía barroca y una de ellas es la representación de un hombre con un rostro compuesto por tres caras. Las tres Divinas Personas fundidas en una sola¹⁸. En algunos casos para diferenciar a Dios Padre en los rostros de la Trinidad trifacial, se aplica una verruga para determinar la imagen de Dios Padre, indicando la ancianidad de la persona como enuncia Emanuele Amodio.



3La Trinidad.

Foto: Centro Nal. de Restauración de Bienes Muebles

Por otro lado, Teresa Gisbert sostiene que la representación de la Trinidad con un solo cuerpo y tres cabezas que se da en varios casos en el virreinato como el Señor del Gran Poder de La Paz tiene ascendencia europea. Señala que “Pacheco en su obra El Arte de la Pintura, analiza la imagen de la Trinidad en que se representa un hombre con tres rostros, y dice que responde a una aparición del demonio en el año de 1221”.¹⁹

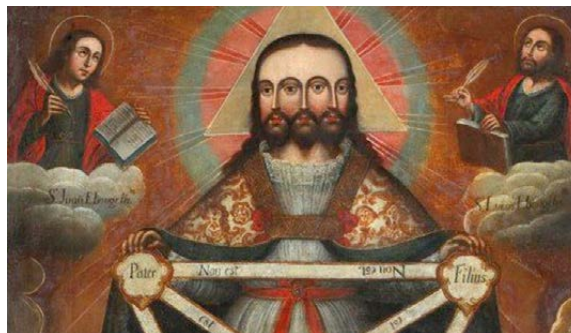
La imagen de tres rostros, Vultus Trifons (Latín), figura que deriva de la cultura clásica (Cerberus, Janus, Geryon) y célticas que fueron adaptadas a las aplicaciones cristianas, la que posteriormente en la Edad Media tuvo distintas interpretaciones

18 Emanuele Amodio. El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el Barroco Latinoamericano. Pag. 98

19 Teresa Gisbert. Iconografía y mitos indígenas en el arte. Editorial Gisbert y Cia. 1994. La Paz, Bolivia. Pag. 88. Referencia de Francisco Pacheco. Arte de la Pintura. Madrid.

hasta relacionarlas con lo demoniaco²⁰ o monstruoso al representar un rostro de cuatro ojos, tres narices y tres bocas. Es a partir del siglo XIV que aparecen las primeras adaptaciones del Vultus Trifons como la Santísima Trinidad²¹.

“La Contrareforma optó por la trilogía que realizó Tiziano (1487/90-1576) quien desarrolló para el Emperador Carlos V de España una diferenciación armoniosa entre el Padre, Hijo y la Paloma del Espíritu Santo”²². Esta diferenciación fue importante para dejar de considerar monstruosa la figura²³. Y es a partir del siglo XVI que en América, especialmente en la región andina se difunde esta iconografía a través de Bernardo Bitti y el cronista Felipe Huamán Poma de Ayala, entre otros.



La Trinidad.

Foto: Centro Nal. de Restauración de Bienes Muebles

La Santísima Trinidad se ha representado de distintas formas, como la unicidad de Dios en tres personajes distintos, como El Padre (anciano que representa a Dios o el Padre con el mundo) el Hijo (Joven que representa a Jesús o portando la cruz) y el Espíritu

20 Andrés Ortega Alonso. Acercamiento a la imagen de Trifonte de Artaíz. Pag. 7.

21 Rosario Rodríguez Marquez. De mestizajes, indigenismos, neindigenismos y otros: La tercera orilla.

22 Señor Jesús del Gran Poder. Estudio Técnico-Científico e Histórico. Centro Nal. De Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles.

23 Rosario Rodríguez Marquez. De mestizajes, indigenismos, neindigenismos y otros: La tercera orilla

Santo (representado por una paloma o un resplandor), así también esta representación se vio reflejada con tres hombres con el mismo rostro, muy similares, idénticos, y la representación de los tres en un solo rostro²⁴, como es el caso de la imagen original del Señor del Gran Poder.

La forma más aceptada fue la de tres personajes totalmente iguales, con el cetro en la mano y la cabeza cubierta con corona o tiara. Así se mostraba un Dios trino sin necesidad de recurrir a ninguna imagen de animal, que iría contra la norma de los extirpadores de abominar la adoración a los animales. La paloma recuerda el culto idolátrico a dioses zoomorfos²⁵. Esta interpretación ha sido aceptada y también difundida.



Proceso de conservación de la imagen

El equipo de técnicos del Centro de Restauración de Bienes Muebles realizó el correspondiente examen y diagnóstico de la obra constatando que existe un repinte y que la pintura original corresponde a un rostro trifásico. Este descubrimiento se hace conocer a los representantes de la iglesia, a la Asociación de Conjuntos Folklóricos y vecinos para que junto a restauradores, historiadores y profesionales de distintas disciplinas decidan el futuro de la obra, es decir, borrar o respetar el repintado. Todos ellos decidieron que la obra permanezca con el repinte y no generar confusiones y menos despertar sentimientos contrarios en la población que tiene gran devoción a la imagen actual.



Foto: Centro Nal. de Restauración de Bienes Muebles

La devoción

Volviendo a la fiesta, ésta se caracteriza especialmente por la devoción al Señor Jesús del Poder, a quien los frateros le hacen promesas para recibir demandas, y esto es a través del baile.

La promesa al Señor del gran Poder es un sincero compromiso que hacen los frateros antes de la fiesta, prometen bailar mínimo tres años consecutivos para el Señor por peticiones especiales que se traducen en dinero, prosperidad, salud, bienestar,

24 Ibidem

25 Teresa Gisbert. Iconografía y mitos indígenas en el arte. Pag. 89.

etc. Este acto de fe es el motivo para la participación de miles de personas en decenas de fraternidades. Aunque no todos los que participan en la fiesta siguen este camino de fe, sino que también están los que bailan por gusto o diversión.

Además de la imagen en pintura, existe también la escultura del Señor del Gran Poder que está más cerca de las manos de los devotos, quienes como parte del pedido prenden ganchos en el manto, colocan figuras y trozos pequeños de tela como símbolos de distintas peticiones. Esta escultura de vestir es presentada de forma muy elegante, con finos trajes que estrena cada año, donados especialmente por los prestes. Esta obra es la que sale a la procesión por las calles aledañas a la iglesia. Actualmente existe un museo en la misma iglesia dedicado a mostrar la diversidad de trajes del Señor del Gran Poder.

Antes y durante la fiesta, la iglesia es un punto de concentración donde se realizan misas y procesiones con la presencia de fieles de distintos contextos de la fiesta y especialmente vecinos de la zona.

Características de la fiesta

La fiesta se inicia tres meses antes con el primer convite, tiempo en el que se realizan los ensayos de las distintas danzas, espacios que se aprovechan para confraternizar. El día más importante es el de la Entrada por las diferentes calles y avenidas de la ciudad. Los festejos continúan algunos días después especialmente en espacios privados. Durante todo el año se efectúan una serie de actividades haciendo onerosos gastos de recursos económicos y mostrando grados de opulencia y poder económico entre las Fraternidades y familias.

Largas horas de continuo recorrido por 6 kilómetros de distancia quedan cortas para los miles de bailarines aglutinados en decenas de fraternidades, que incansablemente muestran el esplendor de la danza, (luciendo nuevas creaciones, nuevas modas, nuevas coreografías, nuevos maquillajes, nuevos peinados y joyas), acompañada

de numerosas bandas que hacen el deleite del público. Indudablemente esta fiesta es considerada como la expresión artística/cultural más importante de la ciudad de La Paz. Se estima que los espectadores superan las 350.000 personas que durante la Entrada admiran la riqueza y diversidad del folklore boliviano.

Danzas como la Morenada y Diablada son las tradicionales que aglutinan a grupos numerosos. Están también las danzas livianas como caporales, tinkus, kullahuadas, doctorcitos, sayas, tobas, surisucuris, salay, entre otros. Varios de los grupos de danza llevan nombres relacionados a sus zonas de vivienda o de comercio. Ejemplo de ello son fraternidades como: La "Morenada Comercial Eloy Salmón" (integrada por los comerciantes de la calle Eloy Salmón), "Diablada Tradicional Unión de Bordadores" (integrada por el sector artesanal de bordadores), "Sicureada Los zánganos de Sopocachi", "Morenada Verdaderas rosas de Viacha", "Morenada Líderes siempre vacunos de la Paz" (integrada por el sector carnicero), etc. Otras denominaciones que identifican a las fraternidades son: "Salay Mallkus perdidos en Gran Poder", "Verdaderos rebeldes del Gran Poder", "Llamerada Juvenil verdaderos indios del Gran Poder", "Morenada Verdaderos Intocables", "Potosol Coquetos", entre muchos otros.

Es la calle el espacio para la diversidad cultural que se convierte en un escenario de expresión, diálogos y participación para la convivencia socio-cultural, aunque también es el espacio para las discordias, donde los individuos y colectivos generan significaciones y resignificaciones.

Fiesta y economía

Según un estudio realizado por la Secretaría Municipal de Desarrollo Económico sobre la Festividad del Señor del Gran Poder en la gestión 2018, determinó que el movimiento económico es de 115 millones de dólares, distribuidos como gastos en los distintos productos y servicios que se consumen, esto evidencia la magnitud de la fiesta. Y es

la Morenada con sus 22 fraternidades que concentra el mayor movimiento económico con el 91 % (105.373 millones de dólares equivalente a 733.391.691 Bs), por lo que ésta es la danza más característica de la fiesta. En cuanto a los bailarines, el estudio refleja que 49 % (19.827) son hombres y 51 % (20.538) son mujeres. La danza de más participación es la Morenada con el 68 % del total de bailarines²⁶.

Es interesante la práctica de la economía de reciprocidad que es contraria a la racionalidad económica capitalista, es decir, la economía de libre mercado. Ejemplo de esta reciprocidad son los prestes o pasantes, -que son parte fundamental de la Fiesta-, que demuestran un especial estatus económico y social.

Es innegable que esta actividad en los últimos años se ha convertido en un importante motor en la economía informal, que genera recursos económicos para los sectores directos e indirectos que participan en la misma. Genera empleos directos e indirectos y/o formales o informales con impacto en distintos sectores socio-culturales y económicos. Sus actividades están ligadas a la industria, la artesanía, comercio, turismo, transporte y sector informal.

El proceso de la fiesta refleja efectos multiplicadores en las diferentes actividades económicas, es decir, refleja el consumo en un marco de fe, placer y diversión de los actores.

26 Estudio de la Secretaría Municipal de Desarrollo Económico del Gobierno Municipal de La Paz sobre la Festividad del Gran Poder. 2018.

Bibliografía

- Amodio, Emanuel. El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el Barroco Latinoamericano en Manierismo y transición al Barroco. Unión Latina. 2005. La Paz, Bolivia.
- Barragán, Rossana y Cárdenas, Cleverth. Gran Poder: La Morenada. Instituto de Estudios Bolivianos. 2009. La Paz, Bolivia.
- Caballero García, Daniela Angélica. Enculturación, transculturación y aculturación. <http://es.scribd.com/doc/452446/>
- Gisbert, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. Editorial Gisbert y Cia. 1994. La Paz, Bolivia.
- Ortega Alonso, Andrés. Acercamiento a la imagen de Trifonte de Artaiz. https://www.romanicoenavarra.info/imagen_trifonte_artaiz.pdf
- Rodríguez Marquez, Rosario. De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: La tercera orilla. University of Pittsburg 2009. http://d-scholarship.pitt.edu/10324/1/rosario_rodriguez_18_dec.pdf
- Tintatya Condori, Porfidio. Devoción a Jesús del Gran Poder. Revista de Investigación Psicología. 2012. Pp. 7790. . <http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rip/n8/n8a05.pdf>
- Villa, Micaela. Artículo "La Paz baila 800 veces cada año al ritmo de las fiestas patronales". Periódico La Razón. La Revista. 16 de septiembre de 2012. La Paz, Bolivia.
- UNESCO. <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>
- UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/RL/festividad-del-senor-jesus-del-gran-poder-en-la-ciudad-de-la-paz-el-dia-de-la-santisima-trinidad-01389>
- Estudio: Movimiento económico. Festividad del Señor Jesús del Gran Poder. 2018. Secretaría Municipal de Desarrollo Económico. Gobierno Municipal de La Paz.
- 10 cosas que debes saber sobre la Imagen del señor Jesús del Gran Poder. Unidad de Patrimonio Inmaterial Ministerio de Culturas y Turismo. 2018. La Paz, Bolivia.
- Señor Jesús del Gran Poder. Estudio Técnico-Científico e Histórico. Centro Nal. De Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Viceministerio de Cultura. 2004. La Paz.

Ritmo, Cuerpo, existencia y resistencia. Una reflexión sobre las prácticas culturales en las fiestas de San Francisco de Asís, Quibdó - Chocó - Colombia

Kerma Gisella Ortiz Torres

Estudiante Arte Danzario

Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá - Colombia

214

Resumen

Esta ponencia hace una reflexión a partir de la corporalidad, el cuerpo festivo en las fiestas de San Francisco de Asís en Quibdó - Chocó - Colombia; visto como un diálogo gestado en el ritmo corporal, la música, el ambiente y atravesado por la pregunta: ¿Cómo las lógicas de un mundo globalizado afectan los bailes, danzas y prácticas culturales tradicionales que históricamente se han reunido alrededor de estas fiestas patronales de San Pacho? Si bien esta indagación se da en un contexto académico, pretende establecer unos lazos comunicativos directos con hacedores de manifestaciones culturales que confluyen en las Fiestas de San Pacho.

Dicho dialogo espera aportar reflexiones útiles para artistas danzarios y no danzarios y para personas interesadas en los diálogos culturales, creencias y rituales religiosos de las comunidades; encaminadas a una mayor apropiación sobre cómo se dan procesos de construcción ritmo-corporal a partir de las costumbres de una región, esperando enriquecer los procesos educativos y culturales en los territorios afrocolombianos y en especial de la Región Pacífica colombiana

Palabras clave

Cuerpo festivo en Quibdó, Fiestas de San Pacho, Danza tradicional colombiana, fiestas religiosas.

Desarrollo

Quibdó, capital del departamento de Chocó, se ubica en la región de la costa pacífica del territorio colombiano, es una ciudad que pese a sus altos índices de pobreza, casos de corrupción y violencia, resalta

porque en ella se tejen procesos y apuestas artísticas y culturales que reúnen a una buena cantidad de sus habitantes, siendo una de sus manifestaciones culturales más representativas las Fiestas de San Francisco de Asís o como se le dice popularmente las Fiestas de San Pacho, en estas fiestas



Fotografía: Walter Reinel

cada año desde el 20 de septiembre hasta el 5 de octubre se reúnen cientos de personas alrededor de la devoción a San Francisco de Asís y de la celebración de la vida, constituyendo esto un paréntesis a la cotidianidad, son fiestas que reúne expresiones religiosas y paganas.

Hace nueve años, en el 2012, las fiestas de San Pacho se inscriben en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO este nombramiento que hace la UNESCO, implica mayor organización y apropiación de las fiestas como patrimonio no solo de la región; sino que es todo un aporte a la construcción simbólica de la humanidad.

Fortalece la identidad del Departamento del Chocó y fomenta la cohesión social de la comunidad, propiciando al mismo tiempo la creatividad y la innovación al revitalizar y recrear los conocimientos tradicionales y el respeto de la naturaleza (Unesco, 2012).

Para aquellos que no son de la región y tienen la oportunidad de ver o participar de estas actividades, muy probablemente quedará una huella en sus mentes y en sus cuerpos el privilegio de experimentar de

primera mano los hechos culturales que se dan en el territorio, permitiendo, a su vez, el rompimiento de prejuicios, superación de unos paradigmas y florecimiento de otros.

Las nuevas generaciones de Quibdó han desarrollado prácticas culturales basadas en su ancestralidad y en sus tradiciones, entrelazadas con sus necesidades personales, influencias sociales, artísticas y en ocasiones elaborando nuevas configuraciones identitarias, nuevas nociones de pertenencia y de reconocimiento, dando como resultado la puesta en marcha de procesos de hibridación cultural, pero también de ejercicios de resistencias culturales, a la vez que se presenta el surgimiento de nuevas formas de interacción entre sí y con el espacio social. En este punto, las fiestas de San Pacho son el escenario en que dichos procesos pueden ser evidenciados, ya que en ellas se establecen encuentros, canales de comunicación y se crean nuevos vínculos sociales entre los habitantes de la región y personas foráneas; estos vínculos sociales están atravesados por la musicalidad, el cuerpo y el ritmo propio de la región. Y es aquí donde podemos confirmar lo mencionado por Sennett:

[...] las palabras son consumadas por gestos corporales: danzar, agacharse o beber juntos se convierten en signos de confianza recíproca, en actos profundamente vinculantes (Sennett, 1997, pág. 88).

También lo menciona Marcos Arévalo cuando menciona el carnaval:

El carnaval de la antigüedad, aparte, ignoraba toda distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asistían al carnaval, sino que lo vivían, ya que el carnaval estaba hecho para todo el pueblo (Marcos Arévalo, 2009).

Este es un aspecto determinante al momento de entrelazar y tejer la historia y la memoria cultural de un pueblo; donde también se ve permeado por otras culturas, diversas prácticas artísticas, creencias religiosas; que a su vez permite el reconocimiento identitario de la práctica misma.

En este punto es válido preguntar ¿cómo se puede sostener un dialogo con la ancestralidad y las tradiciones en medio de una sociedad que adopta y replica otras formas culturales? ¿Cómo las lógicas de un mundo globalizado afectan los bailes, danzas y prácticas culturales tradicionales que históricamente se han reunido alrededor de estas fiestas patronales?

La fiesta y los carnavales específicamente, frente a otros tipos y modalidades patrimoniales de carácter material o monumental, son elementos vivos, dinámicos, y por ello en permanente proceso de cambio y transformación. De aquí y derivado, asimismo, de los fenómenos de aculturación (homogeneización) y turistización (mercantilización), [...] (Marcos Arévalo, 2009) ¿Qué transformaciones y cambios se evidencian en la celebración misma de las fiestas de San Pacho? ¿De qué manera se conservan las manifestaciones danzarias tradicionales cuando la cotidianidad continuamente se permea con prácticas culturales de diversas latitudes del mundo?

[...] formas de expresión y de identificación de la comunidad que las celebra y protagoniza. Crean en los individuos conciencia de pertenencia. Su dimensión temporal las dota de valores testimoniales, pues representan parte esencial de la memoria colectiva de los pueblos (Marcos Arévalo, 2009).

Estas temáticas se han convertido en una reflexión constante sobre la conservación de las manifestaciones del pueblo atravesadas por la globalización y la interacción con la diversidad cultural de quienes visitan la región, como lo menciona Yarlin Villota “Desde luego no se trata de rechazar lo que viene de afuera, el problema se presenta cuando esto de afuera, pasa a un primer plano que afectan la identidad y costumbres locales de las comunidades” (Villota Imbacuan, 2018, pág. 19).

[...]en este sentido lo local se opone a lo global como la auténtica tradición cultural, mientras que lo global funciona como “progreso” es decir como una fuerza que favorece, la alienación, la dominación y la disolución” (Huysen, 2011, pág. 28).

Las fiestas, y los carnavales entre ellas, son fuente esencial de identidad profundamente vinculadas al pasado, pero también al presente, manifestaciones tanto de perdurabilidad como de cambio temporal, nexo de transmisión cultural y de comunicación intergeneracional; porque las culturas y sus diversas formas de expresión están en continua evolución (Marcos Arévalo, 2009).

Teniendo en cuenta el nombramiento de la UNESCO y que el pueblo en general son hacedores y vigilantes de la conservación de los contenidos simbólicos y tradicionales; sin embargo, como lo relaciona Yarlin Villota “en la época actual se enfrenta a nuevos retos para perpetuar su autenticidad, asumiendo los cambios y nuevas tecnologías para continuar con la fiesta sin afectar su carácter tradicional y simbólico para las comunidades” (Villota Imbacuan, 2018, pág. 19).

También esto lo menciona Javier Romero en su estudio sobre el carnaval de Oruro en Bolivia “La identificación que hacemos de esta secuencia nos ha permitido aclarar la constitución del proceso de objetualización y mostrar algunas de sus etapas previas a la mercantilización de lo festivo. Pero además ha sido posible identificar su consecuencia depredadora por la invasión del sentido comercial, por una parte, dentro de la lógica de la fiesta como espectáculo turístico” (Romero, 2015, p. 106).

Por otro lado [...] “La deformación funcional por la transformación de la fiesta en espectáculo: algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado. Convertida en espectáculo la fiesta, que en el mundo popular constituía el tiempo y el espacio de la máxima fusión de lo sagrado y lo profano, pasará a ser el tiempo y el espacio en que se hará especialmente visible el alcance de su separación: la demarcación nítida entre religión y producción ahora sí oponiendo fiesta y vida cotidiana como tiempos de ocio y del trabajo. Solo el capitalismo avanzado, el de la ‘sociedad del espectáculo’, refuncionalizará la oposición produciendo una nueva verdad para su negación” (Barbero, 2003, p. 101).

Metodología

Los primeros acercamientos y experiencias iniciaron en el 2016, motivados por una salida de campo a Quibdó con el ánimo de ser partícipes de la celebración franciscana, y es a partir de la vivencia y la participación en las ya mencionadas fiestas, sumado al interés por las riquezas culturales de esta región, lo que permite plantearse estas preguntas y desarrollos reflexivos; observación participante. En esta salida de campo se participó en la comparsa del barrio Alameda Reyes; uno de los 12 barrios Franciscanos.

Así mismo el año 2017, se realizó otra salida de campo con un grupo de estudiantes de la universidad Distrital, participando nuevamente con una comparsa alusiva a la temática establecida por la junta Franciscana.

Estos trabajos etnográficos, bitácoras, entrevistas, socializaciones a partir del espacio denominado “circulo de la palabra” con autores, gestores, bailarines, estudiantes universitarios de la región; son elementos metodológicos que aportaron al desarrollo de esta investigación.

Resultados



Fotografía Walter A. Reynel. 2017

Si hay algo que es distintivo en las culturas, en los pueblos alrededor del mundo, es el cuerpo como posibilitador de la existencia y de la resistencia. Pero el cuerpo, o mejor los cuerpos, como una masificación de la existencia; se establecen como territorios simbólicos a través de los cuales se entretajan una vasta cantidad de lenguajes; lugar donde perduran y se codifican historias y tradiciones, donde la cultura permanece viva y latente. El cuerpo ha sido territorio de resistencia del pueblo en el mundo.

La resistencia es una experiencia fundamental y necesaria para el cuerpo humano: gracias a la sensación de resistencia, el cuerpo se ve impulsado a tomar nota del mundo en que vive [...] El cuerpo vive cuando se enfrenta a la dificultad (Sennett, 1997, pág. 331).

Con el cuerpo se enseña, se aprende y se transforma; es un territorio que permanece vivo se cultiva, se construye, se deconstruye y traza líneas corporales que perduran en el tiempo y de generación en generación; líneas culturales que desde la primera infancia, o

desde los meses de gestación se ven permeados de la sonoridad, así lo sostiene Ana María Arango, quien dice que “Estos códigos de escucha o auralidades se insertan desde muy temprano y obedecen a una sobreexposición de estímulos acústicos” (Arango, 2014, pág. 67), idea que complementa diciendo que la “sobreexposición” a dichos estímulos, acompañada de movimientos corporales, da como resultado niños y niñas, en suma, seres humanos con dimensiones corporales que se “refieren a una especie de sensualidad” (Ibid.)

Esta sensibilización es recurrente en el desarrollo anual de las fiestas de San Pacho, en las majestuosas interpretaciones de las Chirimías, en las alboradas, comparsas barriales y desde las políticas culturales alrededor de un santo “blanco” en un pueblo “negro”.

Conclusión

Bibliografía

- Arango, A. M. (2014). Construcción de cuerpos: Fortaleza y armonía en los ideales de cuerpo-sonido movimiento en las poblaciones afrochocoanas. Corpografías Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 60-69. Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co>: <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/8415/9956>
- Huyssen, A. (2011). *Modernismo después de la modernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Marcos Arévalo, J. (Diciembre de 2009). Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual. *Gazeta de Antropología*(25/2).
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Villota Imbacuan, Y. C. (2018). *Sensibilidades en las dinámicas festivas del Carnaval de negros y blancos*. Bogota.

El cuerpo como posibilitador de la existencia y de la resistencia o mejor los cuerpos como parte de la construcción identitarias que se entretujan con las prácticas tradicionales y ancestrales.

La importancia de un acercamiento directo con los hacedores de los hechos culturales en la región permite un mayor conocimiento e interacción con otros factores que solo a través del cuerpo se pueden responder, factores como el clima, la comida, el trato con diferentes personas de la región; todo esto es un privilegio que más allá de prácticas académicas son un hecho sociocultural.

El cuerpo festivo en las fiestas de San Pacho hace parte de una construcción social que permite al pueblo manifestarse y hacer una crítica de forma artística, congregando a personas de diferentes edades y ocupaciones lo que a su vez mantiene la devoción por la celebración y la transmisión de saberes y tradición oral reflejada en su cuerpo como territorio.

Volcanes, religiosidad y patrimonio en Madeira: procesión de San Amaro y ascenso a los Picos Areeiro, Ruivo y Grande

María Constanza Ceruti
UCASAL - CONICET

Resumen

La isla atlántica de Madeira está coronada por numerosos picos volcánicos, recorridos con fines primordialmente turísticos y recreativos. Para el propósito de esta investigación, la autora ascendió a las cumbres de Pico Areeiro (1817 m), Pico Ruivo (1862 m) y Pico Grande (1640 m), además de transitar a pie senderos conocidos como “veredas” y “levadas”. Participó de procesiones colectivas en honor a San Amaro y entrevistó informalmente a isleños y visitantes. Aunque las montañas de este archipiélago no se consideren sagradas desde un punto de vista formal, la devoción popular ha encontrado formas de aprovechar sus cumbres, cuevas y miradores. El patrimonio cultural y religioso de Madeira puede ser analizado desde un punto de vista comparativo, tomando en consideración observaciones realizadas en la Península Ibérica, Azores, Canarias y los Andes.

Palabras clave

Volcanes, Procesiones, Patrimonio, San Amaro, Madeira.

Introducción al paisaje cultural de Madeira

El archipiélago de Madeira se encuentra situado a aproximadamente 900 kilómetros de Portugal, en el corazón del océano atlántico. Está conformado por cuatro grupos de islas, que incluyen a Madeira y Porto Santo, además de las islas deshabitadas conocidas como Desiertas y Salvajes. Junto con las islas Azores y las Canarias, forma parte de la región conocida como Macaronesia.

La isla de Madeira tiene forma ovalada y mide 57 kilómetros de largo por 22 kilómetros de ancho. Su paisaje montañoso y de origen volcánico, conjuga picos aserrados, acantilados costeros, bosques de laurisilva, playas de cantos rodados, villas pintorescas, *poios* o terrazas de piedra y jardines botánicos. Las dos terceras partes del territorio de la isla son preservadas como parque natural.



Figura 1. Ciudad de Funchal,
Foto de archivo de María Constanza Ceruti.

En 1425 se inició la ocupación de Madeira con colonos portugueses procedentes de la región de Algarve. Durante los siglos XV y XVI, el archipiélago adquirió importancia como parada obligada en las rutas comerciales marítimas entre Europa y Norteamérica. La economía de Madeira se expandió gracias a las plantaciones de azúcar en el siglo XVI y al cultivo de la vid en el siglo XVII. Las actividades agrícolas hicieron imprescindible la construcción de una importante red de canales para transportar el agua desde las cascadas en la parte alta de la isla hacia las terrazas en las faldas bajas y áreas pobladas. En el siglo XVIII, naturalistas y viajeros comenzaron a descubrir las bellezas paisajísticas de la isla, que en el siglo XIX atrajeron a aristócratas europeos, en búsqueda de geografías bellas y climas benignos pasar el invierno. Habitan actualmente en Madeira unas 260.000 personas, de las cuales 120.000 viven en la ciudad capital de Funchal.

La capital de Madeira se encuentra situada en un amplio y empinado anfiteatro volcánico, de unos seis kilómetros de extensión, en el centro de la costa sur de la isla, que resulta la más soleada. Funchal fue fundada en el año 1508 y conserva una fisonomía tradicional gracias a su arquitectura, en la que predominan las casas con techos de terracota, y al paisajismo, que incluye

diversos jardines botánicos y miradores panorámicos. El Mercado de Labradores, donde se comercian variedad de flores, frutas y verduras, congrega a vendedores ataviados con trajes típicos.

El histórico Hotel Ritz se yergue en una de las principales esquinas de la ciudad y llama la atención con sus murales azulejados que recrean la historia de la isla. A pocos pasos, se levanta el palacio y fuerte de San Lorenzo, de estilo manuelino y diseño manierista, que alberga en su interior un museo militar. Por su parte, la fortaleza de Santiago fue construida entre 1614 y 1637, tras la ofensiva de corsarios franceses en 1572. Cuenta con tres niveles de terrazas equipadas con artillería pesada (cañones) y se caracteriza por sus ventanas ovaladas.

La catedral (Sé) de Funchal es el principal templo del archipiélago y sobresale por su techo, de estilo morisco. El retablo, de estilo manuelino, data de 1510. Por su parte, el convento e iglesia de Santa Clara data del siglo XVI y era hogar de las hijas solteras de los nobles locales. A diferencia de otros templos, el pulpito se encuentra situado cerca de las rejas de la clausura, en vez de estar ubicado a un lado del altar. La iglesia del Colegio de los Jesuitas data del siglo XVII y constituye un ejemplo de transición del manierismo al barroco. Se destaca por sus azulejos, frescos, decoración dorada a la hoja y una importante colección de bustos relicarios.



Figura 2. La iglesia de Monte en Madeira,
Foto de María Constanza Ceruti.

El Museo de Arte Sacra alberga objetos religiosos flamencos del siglo XVI al siglo XVIII, que incluyen platería, cruces procesionales e imaginería religiosa. Un interesante museo arqueológico y de sitio, denominado “Museo Ciudad del Azúcar”, recrea el llamado “ciclo del oro blanco”, la época más próspera de la historia de Madeira. Allí se exhiben hallazgos procedentes de excavaciones realizadas *in situ* en 1989, que revelan aspectos cotidianos de la vida cotidiana en el siglo XVI, a través de cerámica, azulejos, moldes, pesos y medidas.

Asimismo, el patrimonio arquitectónico de Funchal incluye la casa museo de Frederico de Freitas, una casona tradicional exquisitamente musealizada que perteneció a un abogado y coleccionista de arte. Conserva su comedor, dormitorios, jardín de invierno y terrazas con ambientación correspondiente a fines del siglo XIX.

El paraje de Monte se extiende por las faldas altas de la montaña, a unos 550 metros sobre nivel del mar, dominando el anfiteatro de Funchal. Es accesible en vehículo por carretera, a pie por callejuelas empedradas, o por cable-carril. La iglesia dedicada a Nuestra Señora del Monte es destino de romería para los habitantes de la capital en el mes de Agosto. El templo se encuentra rodeado de jardines tropicales, casas palaciegas devenidas en hoteles y una capilla privada del siglo XVII situada al interior de una quinta.

Una de las principales manifestaciones culturales tradicionales en Madeira concierne a los llamados “*carreiros do Monte*”. Desde el año 1850, generaciones de corredores especializados empujan calzada abajo a trineos de madera en los que se deslizan los visitantes. Junto con las hamacas portátiles, los *carreiros* eran formas de transporte consideradas exóticas, elegidas como pasatiempo por turistas aristocráticos que visitaban Madeira en el siglo XIX. Los corredores visten aún actualmente un atuendo tradicional de lino blanco con sombrero de paja y botas de cuero, cuyas

suelas de madera tienden a desgastarse anormalmente con la actividad.

El patrimonio cultural insular se enriquece con las celebraciones de carnaval, el festival atlántico en Junio y el festival del vino en Agosto y hasta celebraciones dedicadas a la memoria de Cristobal Colón, que vivió varios años en Porto Santo antes de realizar sus famosos viajes de navegación oceánica. Las danzas tradicionales de “*bailinho madeirense*” se acompañan con instrumentos musicales típicos, entre los que se prefieren violines y mandolinas. La gastronomía incluye platos basados en pescados, el “bolo do caco” (pan relleno con manteca de ajo), *feijado*, *queijadas* y los exquisitos pasteles de nata.



Figura 3. Procesión de San Amaro,
Foto de archivo de María Constanza Ceruti.

La procesión de San Amaro

El patrimonio intangible de Madeira se manifiesta en diversas festividades de carácter religioso, que reciben el nombre de “*arraias*”. En Enero de 2019, tuve oportunidad de participar en la romería dedicada a San Amaro, un ermitaño cuya memoria es venerada en la aldea costera de Santa Cruz.

Al tiempo que se desarrollaba una misa en el interior de la iglesia matriz del poblado, centenares de feligreses permanecían en la plaza adyacente al templo, comprando y vendiendo artesanías en pequeños kioscos montados ex profeso para la ocasión.

Tejedoras con vestimenta tradicional vendían gorros tejidos a mano de lana marrón, que son de uso habitual en contextos rurales de Madeira, pero cuya utilización en el marco de la festividad parecía revestir de un carácter cuasi ritual. Artesanos de la lutería vendían instrumentos musicales -violines, mandolinas- al tiempo que una banda de jóvenes músicos ensayaba para la procesión. Por su parte, un muchacho vestido a la usanza tradicional confeccionaba unos pequeños muñequitos destinados a ser llevados como recordatorio de la fiesta. Mientras tanto, en grandes ollas a leña se cocían guisados que los devotos consumirían con fruición antes de la marcha.

Advertí que algunos promesantes se congregaban preferentemente en torno a un gran cruceiro de piedra, durante la espera. Recordé la costumbre compartida por peregrinos portugueses y gallegos que recorren el Camino de Santiago, quienes procuran descansar en este tipo de espacios sacralizados. Dicha preferencia ritual se basa en la creencia de que los devotos que se sientan a los pies de una cruz no pueden ser sorprendidos por la fantasmagórica y temida procesión de almas conocida como la Santa Compañía (Ceruti 2015).

Los asistentes a la festividad de San Amaro sostenían en sus manos grandes cirios o velones y procuraban ayudar a encender los que habían sido recientemente adquiridos in situ, o traídos desde los hogares para la ocasión. Otros ítems de cera que juegan un papel importante en esta festividad son los exvotos anatómicos de tamaño natural, cargados por los fieles durante la misa y la procesión. Representan partes del cuerpo afectadas por dolencias, tales como cabezas, pulmones, brazos y piernas, incluyendo también ojos, narices, orejas y hasta órganos internos. El tamaño naturalista de estos exvotos anatómicos transportados en la festividad de San Amaro contrasta con las miniaturas de estos mismos objetos, que son utilizadas en otros centros de peregrinaje de España (Ceruti 2014 y 2018).

La misa en la iglesia matriz termina alrededor de las tres de la tarde, e inmediatamente

después se inicia una procesión de aproximadamente un kilómetro, que recorre una de las principales calles del pueblo, paralela a costa, en suave ascenso hasta la colina donde se ubica la iglesia dedicada a San Amaro. Se dice que en esta ocasión la imagen del santo “se devuelve”, puesto que el día anterior había sido llevada en dirección opuesta, desde la capilla periférica hacia la iglesia en el centro del poblado.



Figura 4. Paisaje desde las alturas volcánicas del Pico Areeiro, Foto de archivo de María Constanza Ceruti.

La procesión es encabezada por diáconos y monaguillos, seguidos por un grupo de mujeres devotas que llevan -en andas y por turnos- la imagen del santo, acompañadas de cerca por el párroco y algunos sacerdotes. A continuación avanza una banda de músicos juveniles que toca melodías que incentivan a la marcha. El cortejo está integrado por 1500 a 2000 personas, las cuales caminan al compás de la música, cargando imágenes en miniatura del santo y los exvotos anatómicos adquiridos en la feria. La ceremonia culmina con el ingreso del cortejo en la capilla de San Amaro y la devolución de la imagen principal del santo a su lugar habitual, además de los saludos y bendiciones formales que los sacerdotes prodigan a los feligreses.

Los principales picos volcánicos de Madeira

Areeiro es un pico de origen volcánico que alcanza una altitud de 1817 metros sobre el nivel del mar. No hay en la cima ninguna cruz ni tampoco imaginería religiosa, como suele ser característico en las montañas sagradas

de la península ibérica y Latinoamérica (Ceruti 2013). El pico se encuentra coronado por un hito geodésico, una estación climática, numerosas antenas transmisoras y una gigantesca estructura esférica que funciona como radar.

Las alturas de Areeiro resultan frecuentemente inhóspitas ya que suelen permanecer envueltas en nubes y azotadas por fuertes vientos. Dichas condiciones climáticas adversas fueron apropiadas creativamente en el pasado, por lo que el patrimonio arquitectónico de alta montaña en esta parte de la isla incluye una nevera tradicional, de más de 100 años de antigüedad.

El pico es visitado asiduamente, puesto que resulta accesible casi íntegramente hasta la cima en vehículo. Funciona adicionalmente como punto de partida de una caminata muy popular por una abrupta “vereda” de unos 8 kilómetros de extensión, que une a dicho volcán con el pico Ruivo. El sendero cuenta con empinadas escalinatas labradas en la roca madre, tramos que parecen desafiar a imponentes precipicios verticales y túneles excavados en la roca. La ruta demanda aproximadamente tres horas, recorriendo más de mil escalones. No se considera apta para enfermos cardíacos, ni para gente con problemas en las rodillas.

El Pico Ruivo alcanza 1862 metros sobre el nivel del mar y constituye la máxima altura de Madeira. Dada su prominencia y exposición, la cima permanece casi siempre despejada, en condiciones atmosféricas soleadas y ventosas, siendo frecuente que el panorama debajo del pico quede oculto bajo un mar de nubes.

La cumbre de Ruivo cuenta con dos miradores. El punto más elevado está señalado por un hito geodésico y coronado con una cruz situada sobre un aguzado pedestal de piedra. En el sitio se observan “candados del amor” dejados a modo de ofrenda -un fenómeno que ha sido documentado en infinidad de espacios emblemáticos de Europa- y algunos grafitis

grabados expeditivamente sobre la base, en los que constan los nombres de visitantes. La cumbre permanece prácticamente libre de vegetación, en tanto que en las laderas se extiende una flora de altura de carácter arbustivo, adecuada para resistir las bajas temperaturas y los fuertes vientos.



Figura 5. La autora junto a la cruz en la cima del Pico Ruivo, máxima altura de Madeira, Foto del archivo de María Constanza Ceruti.

Media hora debajo de la cima se encuentra una casa para montañeros, que data de 1949. A dicho chalet se atribuye reconocido valor histórico, al igual que a otros pequeños y muy básicos refugios para merendar, dispersos a lo largo del camino que conduce a Achada do Teixeira.

Por su parte el pico Grande tiene una altura de 1650 metros y puede ser ascendido en dos o tres horas. Las dificultades en el terreno determinan que dicha montaña prácticamente no reciba visitantes en su cumbre y que el sendero no sea promocionado a nivel turístico masivo, sino elegido casi exclusivamente por caminantes experimentados.

El inicio de la ruta más sencilla se encuentra en el paso montañoso de Boca de Corridas, señalado por una pequeña capilla que contiene una imagen religiosa al interior. El acceso al pico requiere recorrer aproximadamente cinco kilómetros, siguiendo tramos de un camino empedrado que faldea por el abrupto y prístino paisaje

montañoso, con vistas a la localidad de Curral das Freiras y al paso de Encumeada.

El ascenso propiamente dicho se realiza por una senda de montaña muy angosta, apenas demarcada y rodeada de vegetación arbustiva. También requiere superar un paso de escalada en roca para poder llegar al abrupto promontorio de máxima altura, el cual se halla equipado con una pequeña sogá. En el afloramiento de la cima se observan grafitis grabados sobre la roca, con los nombres de antiguos escaladores que conquistaron a este pico, quizás en época victoriana.

En conclusión, se advierte que la religiosidad popular en Madeira no se limita a las romerías, las misas en las iglesias y demás celebraciones institucionalizadas, sino que se recrea también en el contacto con el paisaje volcánico, a través de pequeñas capillas situadas en los pasos montañosos, cruces en algunas de las cimas e imágenes de santos y vírgenes que son veneradas popularmente en adoratorios que acompañan el ingreso a espacios percibidos como “peligrosos”, por ejemplo, los túneles en algunas de las levadas.

Bibliografía

1. Ceruti, María Constanza. *Procesiones Andinas en Alta Montaña*. Salta: EUCASA. 2013.
2. Ceruti, María Constanza. *Montañas Sagradas del País Vasco*. Salta: Mundo Editorial. 2014.
3. Ceruti, María Constanza. *El Camino de Santiago y las Montañas Sagradas de Galicia*. Salta: Mundo Editorial. 2015.
4. Ceruti, María Constanza. *Montañas Sagradas de los Pirineos*. Salta: Mundo Editorial. 2018.

Ramillete simbólico para una flor virtuosa: las exequias de Feliciano de san Ignacio

Silvia Cazalla Canto
Grupo TriviUN- Universidad de Navarra

Resumen

“En las exequias de esta insigne Virgen [...] logró en esta admirable Oración ensalzar diestramente las flores, al modo que su aplaudida Hermana consiguió unir hermosamente las virtudes adornando su espíritu”. Esta descripción recogida por Álvaro Gaspar Enríquez en su relación festiva con motivo de las exequias en Lima de la franciscana Feliciano de San Ignacio Mariaca, fallecida el 5 de febrero de 1732, sirve como presentación del tema que abordo a propósito de este festejo religioso celebrado en territorio virreinal. En ella queda de manifiesto cómo la capital, sus calles y sus gentes, participaron del fallecimiento de la franciscana a través de unos fastos en los que tuvieron lugar distintos acontecimientos en honor a la recién fallecida, cuya “honorífica memoria, recuerda el espléndido luto, de este fúnebre obsequioso teatro”.

Entre ellos resulta interesante la oración fúnebre que predicó en el Convento de san Francisco, donde se estaban celebrando las exequias, fray José del Castillo, calificador del Santo Oficio y Doctor en la Universidad de san Marcos, quien elogia las virtudes de la sierva de Dios a lo largo de todo su panegírico; un “insigne orador, que, habla

muy al alma, formando de este modo viva la Imagen de una idea” . Precisamente el poder de allegar en modo directo a unos receptores inmediatos mediante la creación de la “imagen de una idea” relacionada con Feliciano de san Ignacio en el colectivo imaginario del público –desde eruditos y cultos hasta el vulgo en general- que escuchó su discurso, es el motivo por el cual este sermón constituye el núcleo central de la relación festiva de fray Álvaro Gaspar Enríquez bajo el título *Ramillete Sagrado compuesto de flores*, que vio la luz en 1733 en Lima y que dedicó a José de Armendáriz, Marqués de Castelfuerte y virrey del Perú.

El autor, que actúa como cronista del suceso, quedó fascinado por los recursos que el orador exhibió durante su discurso, por ello, su *Ramillete Sagrado* erige una forma plástico-literaria que transmite una serie de conceptos con una fuerte carga moral; en él, el uso puntual de la cultura simbólica complementa la teatralidad existente en la narración. No obstante, en la relación festiva, no solo es elogiada la Sierva de Dios a través de este método, sino que el propio orador de las exequias, es enaltecido en las aprobaciones del proemio.

En ellas, los distintos frailes que participaron de las mismas se encargan de ponderar la dicción de del Castillo de quien distinguen su inteligencia y elocuencia al mencionar distintos símbolos con los que demostró no solo su notable cultura, sino la capacidad que poseía la cultura visual de la época como transmisora de conceptos morales que podían ser comprendidos incluso sin recurrir a la representación figurada del mismo. Ahora ellos, también se presentarán como eruditos conocedores de la cultura simbólica que les rodeaba, tan presente en la oratoria sagrada de la Edad Moderna, un género que desvelaba, más explícitamente si cabe,

el mensaje ideológico que la fiesta barroca propagaba revigorizando uno de los fines esenciales de la oratoria: *docere y delectare*. De este modo, y al igual que el predicador y el autor del texto compartieron un bagaje común de técnicas “y recursos creativos heredados del mundo clásico greco-latino” , aquellos personajes que participaron de las aprobaciones no se resistieron a que su intervención en la relación festiva fuera puramente literaria, sino que hicieron que en este panegírico convivieran otras manifestaciones artísticas que alimentan la labor creativa de José del Castillo y Álvaro Gaspar Enríquez.



mesa:

LITERATURA RELIGIOSA

José Javier Azanza López

Aproximación a un predicador real en el Perú Virreinal: Pedro Rodríguez Guillén

Rosa Carrasco

Algunos poemas religiosos escritos por mujeres en el Perú en el siglo XVII

RESÚMENES

Roxana Lazo

Analogías entre los códigos que organizan el lenguaje figurativo prehispánico y la narrativa del Manuscrito de Huarochirí

Rafael Sánchez-Concha Barrios

Bienaventurados del Perú 1800-1899: patrimonio inmaterial de la nación



Aproximación a un predicador real en el Perú Virreinal: Pedro Rodríguez Guillén*

José Javier Azanza López
Grupo TriviUN - Universidad de Navarra

Resumen

El franciscano y predicador de Su Majestad Pedro Rodríguez Guillén publica en 1736 en Madrid dos tomos de sermones predicados en los principales templos de Lima, así como en otros puntos del virreinato y en ciudades como Panamá y Madrid. Las aprobaciones previas aportan las claves de su homilética, entre las que destacan su precocidad, firmeza, celeridad, erudición y elocuencia, cualidades todas ellas ejemplificadas a partir de las propiedades de elementos como el sol, el águila, la abeja y el diamante. Recurren para ello sus censores al universo simbólico-emblemático representado por autores como Alciato, Filippo Picinelli y Otto Vaenius. No faltan tampoco las comparaciones con héroes mitológicos (Hércules) e incluso con pintores famosos (Tintoretto).

A los anteriores se suma un factor diferencial en la oratoria sagrada de Rodríguez Guillén: su especialización temática, atendiendo a la naturaleza y circunstancias del sermón; y sociológica, en función de la categoría social o profesional y del nivel intelectual del auditorio al que se dirige. Tal versatilidad resulta posible al tener a su disposición una biblioteca enciclopédica y multidisciplinar como la del Convento de San Francisco el Grande de Lima, que le permite la consulta de fuentes ajustadas a cada ocasión.

Pedro Rodríguez Guillén: breve semblanza biográfica

Desconocemos la fecha y lugar de nacimiento de Pedro Rodríguez Guillén, si bien expresiones como “tuvo su Oriente en el mil veces feliz Reino del Perú”, “enriquecida su noble Patria con su talento” o “el oro de su predicación da a su feliz Patria mayor lustre” recogidas en las aprobaciones de sus escritos, hacen presuponer su origen

en el virreinato del Perú. Incluso se puede afinar más a partir del testimonio del jesuita Antonio Goyeneche, quien al reparar en el esmero con que Guillén prepara los sermones dedicados a la Purísima Concepción de María, identifica la Ciudad de los Reyes con el “lugar de su nacimiento, y habitación” (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.).

Guillén dio muestras de su ingenio desde muy tierna edad, pues con apenas doce

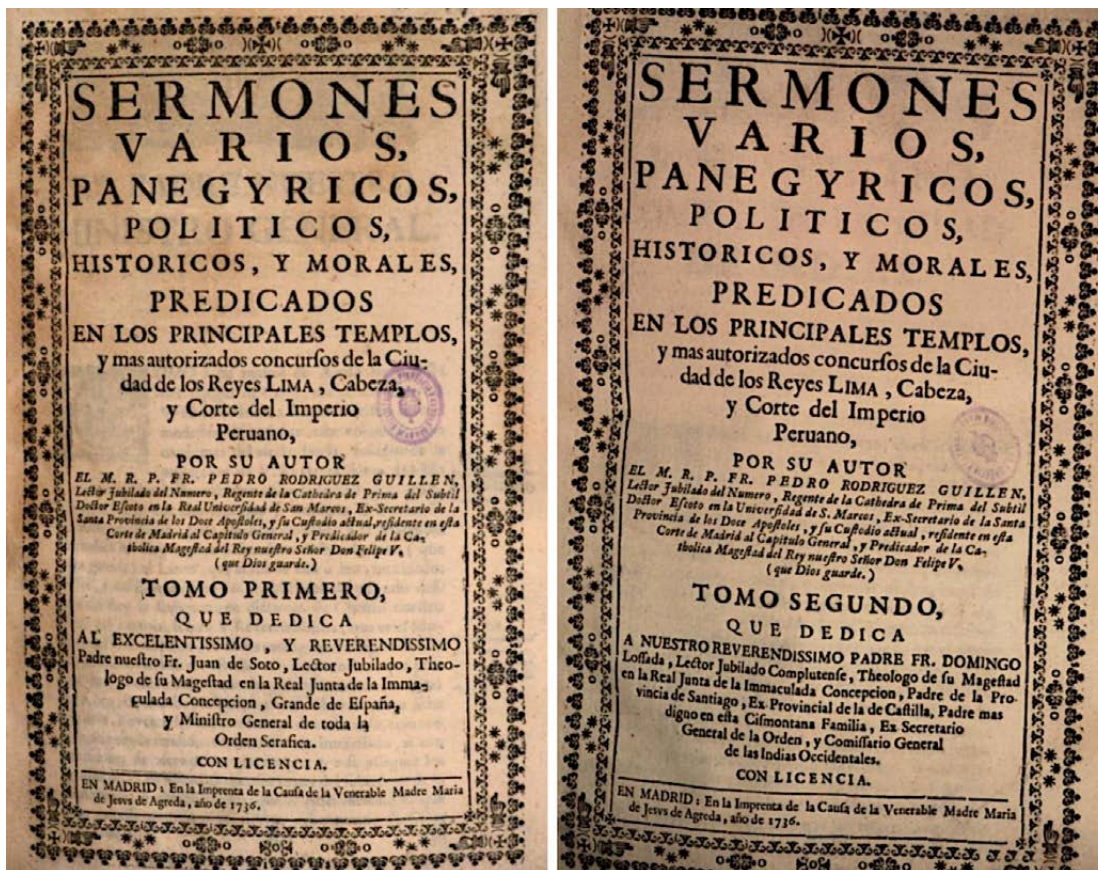


Figura 1. Fr. Pedro Rodríguez Guillén. *Sermones varios*, 1736.

años entró en la religión franciscana “bien instruido en el idioma latino y con algunos principios en las Artes Liberales” (Rodríguez Guillén, 1739, p. 190). A los 16 años ingresó en el Noviciado y prosiguió con los estudios de Teología, y tres años más tarde opositó a la Cátedra de Artes y fue elegido Lector por la Provincia Franciscana de los Doce Apóstoles del Perú, tomando posesión de la cátedra un año y medio más tarde. Una fecha precisa en esta cronología relativa es 1735, cuando en calidad de Secretario de la Provincia de los Doce Apóstoles viajó a España para asistir al Capítulo General de la Orden Franciscana convocado en Valladolid¹, instalándose en el convento de San Francisco de Madrid.

Pedro Rodríguez Guillén se reveló “tan lucido en el púlpito, como ardiente en la cátedra”, siendo los principales escenarios de su labor pastoral y docente el Colegio de San Antonio de Cuzco, y la Real Universidad de San Marcos, el Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe y el

Convento de San Francisco el Grande de Lima. Desempeñó cargos relevantes, entre los que se cuentan los de Teólogo y Regente de la Cátedra de Prima en la Real Universidad de San Marcos, Examinador Sinodal del Arzobispado de Lima, y Secretario y Custodio de la Provincia Franciscana de los Doce Apóstoles del Perú, a los que se suma el nombramiento de predicador real de Felipe V, coincidiendo muy probablemente con su estancia en España.

Desde Lima y Madrid para el mundo: sermones que “vuelan por la Europa”

El propio Rodríguez Guillén (1739, p. 194) nos pone sobre la pista de su labor homilética:

Imprimí dos Tomos de Sermones varios, Panegíricos, Políticos, Históricos, y Morales, predicados en los más públicos y autorizados Teatros de esta Ciudad; cada uno de los cuales contiene más de

treinta Oraciones, que al presente vuelan esparcidos por la Europa, dedicados a las dos primeras Cabezas de mi Religión Seráfica.

En efecto, aprovechando su estancia en Madrid, el franciscano dio a la imprenta varios escritos de su pluma, entre ellos dos tomos de *Sermones varios, panegyricos, políticos, históricos, y morales* (Rodríguez Guillén, 1736a y 1736b) [fig. 1]. Antonio Goyeneche justifica su impresión madrileña “buscando no su mejora, sino su mayor extensión con el beneficio de la Imprenta, que allá no la tienen, a lo menos tan extendida, y perfecta, como la tenemos en estos Reinos” (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.).

Alertado quizás por algún recelo que percibió a su alrededor, el autor dialoga con su primer tomo de sermones para prevenirlo ante posibles difamaciones con expresiones como: “sales a ser blanco de la emulación y la envidia”; “ten por cierto que has de ser censurado”; “¡Apenas sales de las manos de tu Autor, cuando la maledicencia corre tras ti!”; “naciste para ser envidia de pájaros bastardos”. Y concluye con una cita a Diego Saavedra Fajardo (1640, pp. 54-61):

Muchos remedios se han discurrido para vencer la envidia; pero el más acertado es dejarla sin remedio. Ella misma se venga de sí propia, y primero encuentra su castigo, que su deleite. Un discreto la descifró debajo de un emblema de un perro irritado, que mordiendo la Clava de Alcides, primero se deshace en sangre la boca, que logre el verla deshecha. Consuélate, pues, si el que te intentare morder, primero se ha de desangrar.

Se trata de *Sibimet invidia vindex* (mote de la ed. de 1640, *Sui vindex* desde la de 1642) de sus *Empresas políticas* [fig. 2], en cuya *pictura* dos perros furiosos intentan morder la clava de Hércules, logrando solo clavarse los pinchos en la boca ensangrentada, para dar a entender que debe evitarse la envidia por ser una pasión autodestructiva (Saavedra Fajardo, 1999, p. 261).

Señala también Rodríguez Guillén que cada uno de sus dos tomos contiene más de treinta sermones; y así es, por cuanto el primero contabiliza 31 sermones y el segundo 33, para un total de 64 piezas de oratoria sagrada. No son, ni mucho menos, todos los predicados por el franciscano, con los cuales “podría ofrecernos más de ocho volúmenes”, asevera fr. Manuel Fernández de la Vega (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.), antes de encontrar la causa de este desajuste “en su generosidad, porque los ha repartido, y enriquecido a muchos con el tesoro de su erudición”; y pone como ejemplo la conducta del águila, “tan liberal, que reparte con las demás Aves sus presas”, cualidad recogida por Filippo Picinelli (1694, p. 271) en su *Mundus Symbolicus (Quod mihi, hoc aliis; Non sibi provida soli)*.

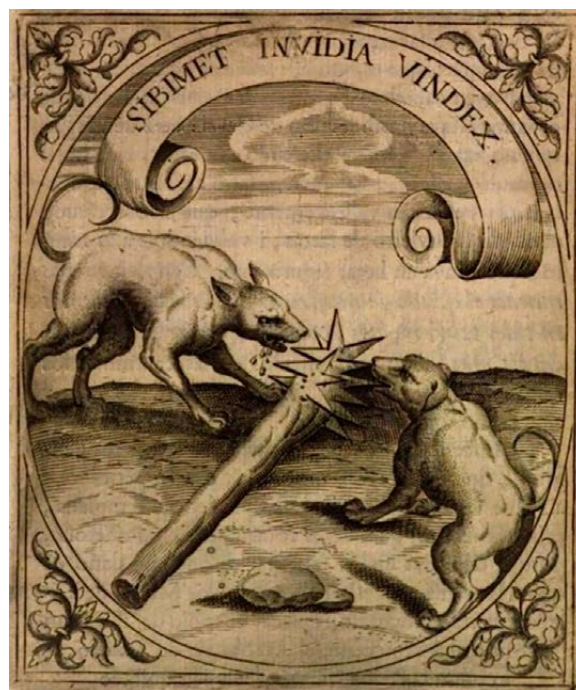


Figura 2. Diego Saavedra Fajardo. *Idea de un príncipe político-christiano*, 1640. *Sibimet invidia vindex*.

El marco temporal de sus sermones abarca las décadas de 1720 y 1730, con una cronología (para los fechados, que no son todos) entre 1723 y 1735. Y, ciertamente, predicó “en los primeros Templos de aquel gran Teatro de la Ciudad de Lima”, comenzando por la catedral en cuyo púlpito veló sus primeras armas. Mas su predicación no se limitó a la Ciudad de los Reyes, sino que se extendió a

otros lugares del virreinato como el puerto de El Callao y el Valle de Lima; e incluso difundió “la claridad de su oración no solo en los patrios suelos, sino en extranjeras Provincias”, habiendo predicado en los conventos de San Francisco de Ciudad de Panamá y de Madrid.

Por último, las dedicatorias “a las dos primeras Cabezas de mi Religión Seráfica” se corresponden con fr. Juan de Soto y fr. Domingo Losada, Ministro General de la Orden Seráfica y Comisario General de las Indias Occidentales respectivamente.

Claves de la oratoria sagrada de Pedro Rodríguez Guillén

Centrándonos en su faceta como predicador², reveladora resulta la información contenida en las aprobaciones del franciscano fr. Manuel Fernández de la Vega (convento de San Francisco, Madrid, 19 de septiembre de 1735); del jesuita Antonio Goyeneche (Colegio Imperial, Madrid, 16 de octubre de 1735); y de Miguel de Reina, abogado de los Reales Consejos y de la Real Audiencia de México y capellán del obispo de

Michoacán (Madrid, 20 de enero de 1736). Particularmente valioso es el testimonio del primero, por cuanto no solo ha leído, sino que ha escuchado en directo los sermones de Guillén:

Diré, no el juicio que formo ahora al tener el precioso tesoro de estos dos tomos en mis manos, sí el concepto que muchos tiempos ha tengo concebido del Autor, y de sus Obras, por haber logrado la dicha de oírle repetidísimas veces en los más nobles teatros, y concursos de Lima (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.).

Se sirven los tres de sucesivas comparaciones para ensalzar sus cualidades como orador, recurriendo a las Sagradas Escrituras, a los padres y doctores de la Iglesia, a los autores clásicos, a los teólogos y exégetas medievales y a los autores y comentaristas de los siglos XVI y XVII, entre los que no faltan los grandes representantes del universo simbólico-emblemático que proporcionan una marcada visualidad a su discurso.

La precocidad es la primera virtud de Rodríguez Guillén, no en vano diversos

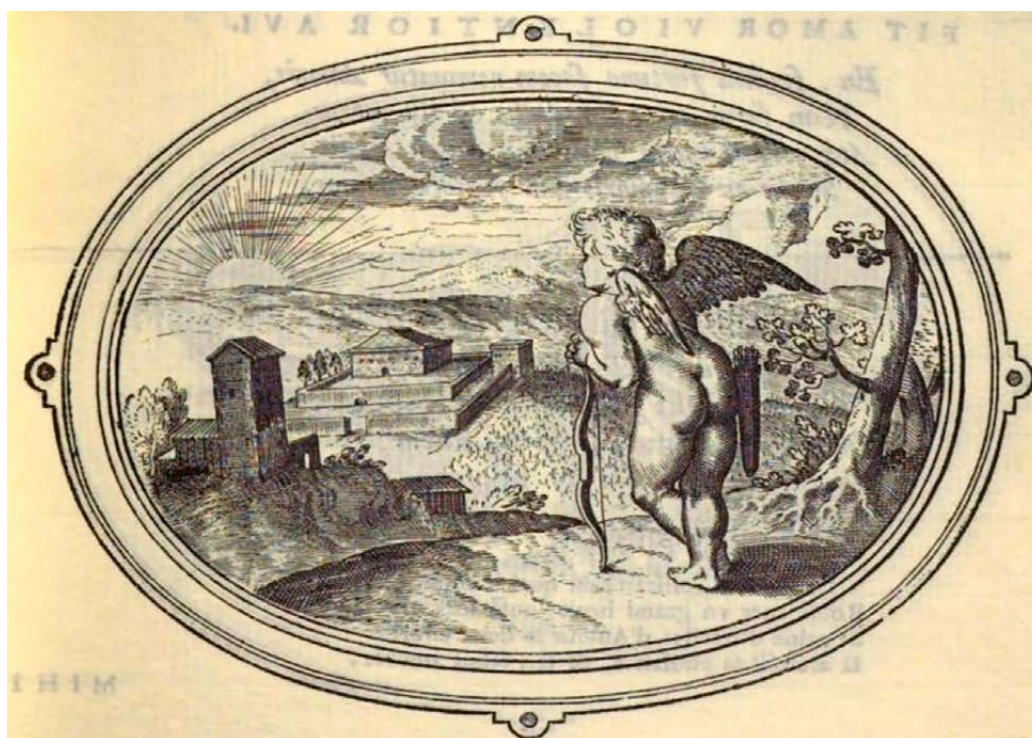


Figura 3. Otto Vaenius. *Amorum emblemata*, 1608. *Primo delectat, mox urit*.

testimonios lo presentan como un predicador de talento innato para el púlpito: “Desde la cuna del Púlpito nació orador hecho, y perfecto”; “La primera cuna de su predicación fue el Púlpito de la Catedral de Lima en donde dijo su primera oración, siendo de veinte y tres años de edad”, refiere Fernández de la Vega, quien compara tal cualidad con el sol “que desde la cuna de su Oriente destella rayos, que dan a entender la claridad del día”, argumento tomado del *Mundus Symbolicus* de Picinelli (*Diem praesignat ab ortu; Crescit adhuc*) como metáfora de una infancia brillante (Picinelli, 1694, pp. 9 y 18; Picinelli, 1997, pp. 142 y 175); y de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, en su emblema *Primo delectat, mox urit* [fig. 3], en el que Cupido contempla la aparición del sol en el horizonte (Vaenius, 1608, pp. 222-223; Sebastián López, S., 2001, pp. 144-146). Así también Rodríguez Guillén, que desde su niñez deleitaba con su sabiduría, en su cenit abrasa con los rayos de su predicación.

La firmeza constituye otro de los rasgos de su predicación, comparada con la dureza del diamante, a partir de una referencia al símbolo 49 de *Symbola Christiana* de Filoteo (1677, pp. 97-98), que lleva por mote *Clarius inde micat* [fig. 4] en el que se alude a la dureza del diamante, mayor que en ninguna otra gema, ya que ni siquiera los rayos del sol la pueden doblegar. Abundando en ello, Fernández de la Vega contraponen la fuerza del predicador a su “salud muy desmedrada”, y recurre de nuevo a Picinelli, quien “pintó un Sol, retratando sus luces en los fragmentos de un quebrado cristal; a quien puso este lema: *Fractus robustior*”, como ejemplo del vigor que proporcionan las calamidades y enfermedades (Picinelli, 1694, p. 23; Picinelli, 1997, pp. 196-197). Y concluye que “sol es el Autor, que cuanto más debilitadas las fuerzas corporales, ostenta más vigorosos los rayos de su ingenio”.

A las anteriores se suma la decisión y rapidez de ingenio en componer sus sermones: “¿Pues qué diré de su celeridad, y presteza? El desembarazo con que escribe, es el mismo con que discurre. No hay distancia de su discurso a la pluma, su pensar es su obrar, y su decir hacer”, asevera Fernández

de la Vega. Semejante atributo vuelve a ser ejemplificado por el sol, que con la viveza de sus rayos “en un momento pinta con gran destreza en las nubes un Iris de mil colores”, a partir del mote *Dum aspicit perficit* recogido por Picinelli como símbolo de la rapidez en el obrar (Picinelli, 1694, p. 22; Picinelli, 1997, pp. 190-191). La metáfora solar encuentra su complemento en la célebre anécdota relatada por el pintor y escritor italiano Carlo Ridolfi en su biografía sobre el pintor veneciano Tintoretto para significar el carácter resuelto de su técnica pictórica y la resolución con la que acometía su labor³. “Esto mismo pudiera decir nuestro Autor, porque así forma sus Obras con cuatro líneas, como si fueran trabajadas en mucho tiempo”, concluye el censor.

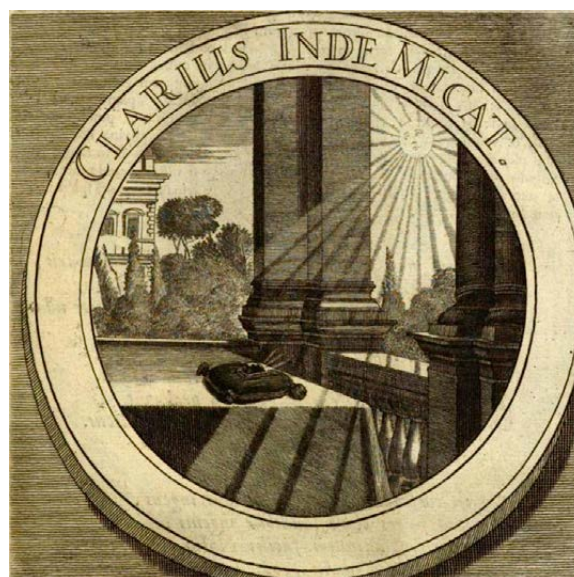


Figura 4. Filoteo. *Symbola Christiana*, 1677. *Clarius inde micat*.

No pasa desapercibida su erudición: “Cada sermón es un altísimo Parnaso, que comprende lo más precioso de las Musas más agudas, así Profanas, como Sagradas”, significa Fernández de la Vega (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.). Y con ella, la altura de sus conceptos, en los que “todo es subir, nada es bajar”. La imagen de tal cualidad es la del águila que construye su nido en las cumbres más escarpadas, porque así también “nuestra evangélica Águila en lo más arduo e intrincado de las Escrituras coloca sus ideas”. De nuevo Picinelli (*In arduis ponit*

nidum suum; Volatu nemini) es la referencia (Picinelli, 1694, pp. 263 y 265; García Arranz, 2010, p. 164).

Y junto a erudición, elocuencia, al punto que “apenas le quedó a aquella famosa Ciudad de Lima Templo, en que el Autor no pagase con el oro de su boca las ansias de los que solicitaban que su elocuencia los ilustrase”, asevera Reina (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.). Varias son las imágenes de las que se sirve para reflejarlo, como el ágata de la India, una de cuyas propiedades es contrarrestar el veneno, al igual que la elocuencia de los sermones de Guillén “hace medicinal achates” para dejar sin efecto el veneno del pecado en quien los escucha. Y también la “oficiosa abeja, en que no sin misterio se depositó la inteligencia de la elocuente suavidad”, valiéndose del comportamiento del insecto señalado por el teólogo flamenco Laurentio Beyerlink (1678, p. 90): *Suavem eloquentiam per hieroglyphicum Apis significari.*

En fin, son sus palabras “animadas cadenas, que pendientes de su boca dejaban, con no poco desaire, la fama que a Hércules dieron sus elocuentes labios”. Se trata de una alusión directa al emblema de Alciato (1548, p. 144) *Eloquentia fortitudine praestantior* [fig. 5], cuya *pictura* representa a Hércules vestido con la piel del león de Nemea, de cuya boca surgen unas cadenas que se dirigen a los oídos de un grupo de personas. El jurista milanés lo emplea como metáfora del poder de la palabra que vence a la fuerza bruta, pues fue con su elocuencia y no con su fuerza como Hércules redujo a los galos a justicia (Alciato, 1985, pp. 222-224; Alciato, 2015, pp. 473-478).

Precocidad, firmeza, celeridad, erudición, y elocuencia son cualidades comunes a los más preclaros oradores sagrados de la Edad Moderna, y de ellas participa Pedro Rodríguez Guillén. Pero me quiero detener, para concluir, en un factor diferencial y único de sus sermones, como revela el siguiente comentario de Fernández de la Vega:



Figura 5. Alciato. *Emblemata*, 1548. *Eloquentia fortitudine praestantior*.

Las propuestas más arduas que concibe, las produce con tanta facilidad, como las imagina. Ya planta un asunto de Medicina como si fuese un experimentado Avicena. Ya entra en otro asunto de Náutica, y corre su aguja y carta con rumbo tan fijo, como el más práctico Colón. Si toca algún punto de Astronomía, parece que toda su vida ha contemplado las Esferas. Si habla en la Cabalística, se desempeña como el más puntual Aritmético. Si descoge un vuelo a lo político, deduce tan fértiles máximas, como si para aquel solo asunto hubiese estudiado. En lo Histórico se desempeña como el más acreditado Analista. El ajustarse a las circunstancias, deduciendo de ellas los asuntos, es materia que demanda dilatadísimos elogios, porque es muy poco, o raro lo que se encuentra en los Autores de este método. Lo reverente, y sublime del estilo, la novedad de los

tropos, figuras que usa, y las alusiones que gasta, todo es tan escogido, y único, que no admite cotejo (Rodríguez Guillén, 1736a, s.p.).

Nos encontramos, por tanto, ante una auténtica “especialización temática” en la oratoria sagrada de Pedro Rodríguez Guillén. Son sermones tematizados, en los que atiende tanto a la naturaleza y circunstancias en las que tiene lugar su predicación, como a la categoría social o profesional y al nivel intelectual del auditorio al que se dirige. Y, en función de todo ello, no solo adopta un registro intelectual de mayor o menor altura, sino que selecciona unas fuentes determinadas a la hora de elaborar su argumentación.

Esta versatilidad de materias solo es posible en caso de contar con una biblioteca enciclopédica y multidisciplinar a su disposición, que permita la consulta de una gran variedad de fuentes. Y así acontece en el caso de Pedro Rodríguez Guillén, quien se sirvió de la biblioteca del Convento de San Francisco el Grande de Lima, desde cuya construcción en 1546 los franciscanos iniciaron su colección bibliográfica, destinando el 5% de las limosnas para adquirir libros en Lima o traerlos de España (hay documentos de los cajones de libros encargados en la Península). La colección también se amplió con los volúmenes que regalaban o dejaban en herencia los propios frailes y con donaciones, hasta alcanzar unos 25.000 ejemplares⁴. Todo un tesoro bibliográfico para un predicador del siglo XVIII.

No faltan en este florido ramillete los sermones hagiográficos y ligados al calendario litúrgico, de naturaleza

marcadamente doctrinal. Pero junto a ellos, encontramos sermones de muy diversa naturaleza. Los hay políticos, predicados a los virreyes Carmine Nicola Caracciolo (1716-1720), Diego Morcillo Rubio de Auñón (1720-1724) y José de Armendáriz (1724-1735) en la Capilla del Real Palacio de Lima, en los cuales Rodríguez Guillén concibe el virreinato como viñedo a partir de la parábola de la viña (Mt 21,33-46; Mc 12,1-11; Lc 20,9-18) y recurre a tratados políticos (Pietro Andrea Canoniero, Solórzano Pereira). Los hay jurídicos, dirigidos al Santo Tribunal de la Inquisición en su Capilla de Lima, en este caso tomando como punto de partida el evangelio de la cátedra de Moisés (Mt 23,1-12), que contienen alusiones a textos históricos (Heródoto, Tito Livio, Flavio Josefo) y legislativos (Ulpiano, François Hotman, Pierre Du Faur, Antonio Pichardo).

Encontramos sermones de naturaleza médica, ya sea predicados en la capilla de la enfermería del Convento de San Francisco de Jesús de Lima, ya en acción de gracias por haber curado de una grave enfermedad, plagados de citas a autoridades como Hipócrates y Galeno; sermones geográfico-náuticos, predicados en Lima y en Ciudad de Panamá durante su travesía a España, con referencias a astrólogos, geógrafos y cartógrafos como Johannes Schöner, Pedro de Medina, Abraham Ortelius y Willem Blaeu; y también de naturaleza arquitectónica, con motivo de la inauguración de la sacristía del Convento de San Francisco el Grande en 1729, donde no faltan alusiones a tratadistas y matemáticos como Vitrubio, Euclides, Juan Bautista Villalpando y Juan Pérez de Moya. Todo ello contribuye a marcar un sesgo diferencial en la homilética de Pedro Rodríguez Guillén, que abre la puerta a futuras y sugerentes vías de investigación.

Notas y bibliografía

- * Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Teatro, fiesta y cultura visual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVIII)”, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2017-86801-P)
1. El Capítulo General fue aplazado y se celebró finalmente en 1740 en el Real Convento de San Francisco de Valladolid. No consta en esta nueva convocatoria la participación de Rodríguez Guillén, quien tras la suspensión regresó a su patria.

2. De su labor como predicador da noticias puntuales, entre otros autores, Flórez, 2012, pp. 1123-1140. Y con mayor detalle Azanza López, 2019, pp. 319-335.
3. “Llegáronse en una ocasión unos jóvenes Belgicos, exercitados en la pintura, a un consumado, e insigne Pintor Veneciano, nombrado Jacobo Robusto, a manifestarle algunas obras, en que habían apurado la destreza del Arte. Este les preguntó cuántos días habían consumido en aquella obra? A que respondieron, que a lo Sumo quince días. Entonces el Pintor Veneciano cogió una Lámina, mojó en las tintas el pincel, y tirando cuatro líneas, como que miraba a otro intento, sacó la figura con tanta luz, que en un momento pareció un milagro del artificio. Sobre que les dijo: *Nos pauperes Veneti, non alia, nisi hac methodo delineare scimus*. Nosotros los pobres Venecianos, no de otra forma sabemos delinear, sino con esta presteza que veis”. Ridolfi, 1648, p. 56.
4. Sobre la biblioteca del convento limeño, véase Gento Sanz, 1945, pp. 293-304; Ramírez del Villar, 1974, pp. 50-51; Heras, 2005, pp. 103-105; y *Proyecto Restauración de San Francisco de Lima*, 1985.

Alciato (1548). *Emblemata*. Apud Gulielmum Rovillium.

Alciato (1985). *Emblemas* (ed. S. Sebastián). Akal.

Alciato, A. (2015). *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534* (ed. M. Gabriele). Adelphi Edizioni.

Azanza López, J. J. (2019). El virreinato entendido como viñado: política, doctrina moral y emblemática en el Palacio de los Virreyes de Lima. En I. Rodríguez Moya (ed.), *El rey Festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)* (pp. 319-335). Universitat de València.

Beyerlink, L. (1678). *Magnum Theatrum Vitae Humanae, Tomus Tertius*. Sumptibus Ioannis Antonii Hughetan.

Flórez, G. C. (2012). *Tota pulchra est Maria: defensa del misterio de la Inmaculada Concepción en la prédica del virreinato peruano (1654-1736)*. En *Advocaciones Marianas de Gloria* (pp. 1123-1140). Real Centro Universitario El Escorial “María Cristina”.

García Arranz, J. J. (2010). *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Gento Sanz, B. (1945). *San Francisco de Lima. Estudio Histórico y Artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco de Lima*. Imprenta Torres Aguirre.

Heras, J. (2005). Bibliotecas conventuales en el Perú. Un patrimonio poco explorado. *Revista Turismo y Patrimonio*, 5, 103-105.

Philothei (1677). *Symbola Christiana*. Apud Johannem Petrum Zubrod.

Picinelli, F. (1694). *Mundus symbolicus, Tomus Primus*. Sumptibus Hermanni Demen.

Picinelli, F. (1997). *Los cuerpos celestes. Libro I (El mundo simbólico)*. Trad. E. Gómez Bravo. El Colegio de Michoacán. *Proyecto Restauración de San Francisco de Lima y Museo de Arte Virreinal. Organización de la biblioteca del Convento de San Francisco* (1985). Dirección del Patrimonio Cultural Monumental de la Nación.

Ramírez del Villar, R. (1974). *San Francisco de Lima*. Auge Editores.

Ridolfi, C. (1648). *Delle Maraviglie dell'Arte, ovvero delle Vite de Gl'Illustri Pittori Veneti, e dello stato*. Parte Seconda. Presso Gio. Battista Sgava.

Rodríguez Guillén, P. (1736a). *Sermones Varios Panegyricos políticos, históricos y morales, predicados en los principales templos, y más autorizados concursos de la Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza, y Corte del Imperio Peruano*. Tomo Primero. En la Imprenta de la Causa de la Venerable Madre María de Jesús de Ágreda.

Rodríguez Guillén, P. (1736b). *Sermones Varios Panegyricos políticos, históricos y morales, predicados en los principales templos, y más autorizados concursos de la Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza, y Corte del Imperio Peruano*. Tomo Segundo. En la Imprenta de la Causa de la Venerable Madre María de Jesús de Ágreda.

Rodríguez Guillén, P. (1739). *Memoria Genial, y Académica del Triumpho mayor por menor del Laurel Seraphico*. Imprenta extra-muros de Santa Cathalina.

Saavedra Fajardo, D. (1640). *Idea de un príncipe político-christiano representada en cien Empresas*. En la imprenta de Nicolao Enrico.

Saavedra Fajardo, D. (1999). *Empresas políticas* (ed. S. López Poza). Cátedra.

Sebastián López, S. (2001). *La mejor emblemática amorosa del Barroco*. Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Sermones y descripción Histórica del Capítulo General, que la Religión Seráfica celebró en Valladolid en 4 de junio de 1740 (1741). En casa de Athanasio y Gregorio Figueroa.

Vaenius, O. (1608). *Amorum emblemata*. Venalia apud Auctorem.

Algunos poemas religiosos escritos por mujeres en el Perú en el siglo XVII

Rosa Carrasco

Universidad Femenina del Sagrado Corazón - UNIFÉ

Resumen

La poesía escrita por mujeres en el siglo XVII en el Perú es aún desconocida, salvo el soneto “Cual fuerza inexpugnable o duro freno” de Francisca de Briviesca y Arellano y los villancicos de santa Rosa de Lima. Muestra reducida, el corpus de la creación poética producida por mujeres en su conjunto falta recogerse. No considero los dos poemas anónimos, de polémica atribución a mujeres, uno de “Clarinda” y otro de “Amarilis”.

Las condiciones de época, en el Perú, tuvieron consecuencias en la composición literaria de las mujeres: no estaban formadas intelectualmente, muy pocas escribieron, sus poemas generalmente no se publicaron y sus textos se perdieron o se destruyeron por la incuria del tiempo.

Pese a esas circunstancias, perviven solo algunos. El corpus que presento está conformado por cuatro poemas de tema religioso; los tres primeros son inéditos, recogidos de manuscritos del siglo XVII, más uno publicado en un texto antiguo. Las autoras son sor Jerónima de san Dionisio (la “Hinojosa”), sor Lucía del Espíritu Santo, Catalina de Iturgoyen Amasa y Lisperguer; además, uno anónimo de difícil atribución.

Se presentan las fuentes de hallazgo de esos documentos y se da a conocer datos esenciales sobre las autoras. Se analiza la forma literaria y la aplicación de algunos recursos de la lírica; además, se identifica y comenta ciertos rasgos significativos generales de la poesía religiosa en los poemas y algunas características propias de cada composición.

Las fuentes

El manuscrito con el poema de sor Jerónima de San Dionisio se halla en dos legajos en el archivo del monasterio de San Francisco el Grande, de Lima. Verificamos que la versión

más coherente es la que lleva las correcciones del copista fray Francisco Montiel, notario apostólico, que lo firma: “Y por ser verdad lo firm[o]” (Jerónima de San Dionisio 1652: 621). Montiel manifiesta haberlo pulido: “todo lo cual lo saqué a la letra (menos tal cual

palabra que enmendé o añadí para el ajuste o mejor sentido que sería *lapsus cálemi* en la sierva de Dios) de un librito encuadernado de a cuartilla que estaba en poder de la señora doña Polonia Leyva, monja profesa de velo negro de Nuestra Madre Santa Clara en la Ciudad de los Reyes” (Jerónima de San Dionisio 1652: 621). Declaración fehaciente de Montiel de ser fidedigno al original que tuvo a la vista.

El segundo poema hallado en la Biblioteca Nacional del Perú es de Lucía del Espíritu Santo en un manuscrito mutilado de unas cuantas páginas. El título es *Relación verídica que hace doña Manuela Bernardina Gutiérrez de Toledo y Mendoza tocante a las misericordias y maravillas que experimentó en la sierva de Dios Antonia Lucía del Espíritu Santo fundadora del colegio y Casa de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. El documento es una copia posiblemente realizada por doña Manuela Bernardina Gutiérrez de Toledo y Mendoza o por una religiosa próxima a Lucía del Espíritu Santo.

En el segundo folio se consigna el motivo por el cual sor Lucía del Espíritu Santo creó el poema: “Estos versos de su letra que se los pedí me los hiciese, como a su hija y madre a quien confesaba” (BNP F 170: 2). Indicio de cierto conocimiento por terceros de la habilidad poética de la autora.

Un poema escrito informalmente, como anotación marginal en una relación de pagos, fue presentado en 1633 en el monasterio de la Encarnación por sor Ángela Zambrano como prueba en un litigio por la propiedad de una celda (AAL 1626: 109-110). En cambio, el cuarto poema se publicó en una edición antigua.

Las autoras, los textos y comentarios

Los cuatro poemas conjugan vivencias de fe y vena literaria; algunos se aproximan a la plegaria. Tienen afinidad con la poesía religiosa española (santa Teresa de Jesús, entre otras). Tal vez, las palabras confesionales de sor Jerónima de San Dionisio aproximan al germen del que brotan sus creaciones, (ASFG 17, 35, 1652: 435):

hoy día de nuestra amantísima madre Santa Clara, escribo esto, [...] de toda mi entera voluntad, de ofreceros mi Señor Sacramentado, mi vida y mi alma y mi corazón, mi memoria, entendimiento y voluntad, mis pensamientos, palabras y obras, mis ojos, mi lengua, mis oídos y mi libre albedrío: suplicoos, mi Dios, mi dueño y mi Señor, lo admitáis, porque yo no use de ello sino que vos lo tengáis y gobernéis como a vuestro y todos mis movimientos...

Sor Jerónima de San Dionisio se ofrenda a Dios en una fecha santoral simbólica en el calendario litúrgico: la fiesta de santa Clara bajo cuya advocación se rige su congregación. Escribe ese texto por propia voluntad, a diferencia de su información de vida, redactada “por orden y obediencia de una prelada” (Jerónima de San Dionisio 17, 35: 433). En su declaración de voluntad de redacción, se dirige con reverencia a Dios a través de un diálogo-plegaria para presentarle su ser: “memoria”, “entendimiento”, “pensamientos”, “palabras”, “ojos”, “lengua” y “oídos”; en síntesis, todas las potencias intelectuales y sentidos relacionados con la escritura. Finalmente, se somete a la divinidad y le ofrece su vida.

1. Sor Jerónima de San Dionisio, la Hinojosa

Probablemente nació en Arequipa. Narra un episodio considerado extraordinario ocurrido en su niñez en un viaje hacia Pilpinto:

Viniendo de un corregimiento de los Collaguas¹ para Pilpinto² (que es pueblo de unos indios de la encomienda de mi hermano, de cuyo paraje se va para el Cusco) por ocasión de celebrarse en dicho pueblo el jueves de Corpus; y aguardarme en él por hermana del encomendero; caí de una mula más de treinta estados, donde si no era por gran milagro del Señor no podía escapar sin hacerme pedazos, como se hizo la mula y el sillón. En fin, sacáronme debajo de ella, sin verlo yo, y no se halló en mí lesión alguna. Sucedió también que repicaron por sí las campanas como fue constante. Iba en oración con más de diez religiosos de nuestra Señora de las Mercedes; y desde entonces me llamaron la niña del

milagro en el Cusco, Guamanga y en la Religión (Jerónima de San Dionisio (17, 35: 433)).

Jerónima de San Dionisio ingresó en el monasterio de Santa Clara, donde tuvo una vida dedicada a obras de bien, sacrificios y oración. Menciona en primera persona, por ejemplo, que durante diecinueve años pagó la mesa de los donados, además “seis años di de comer a un pobre y un real: y dos panes; y una vela besándole los pies el domingo de ramos” (ASFG 17, 35: 434). Usaba cilicios, se daba disciplinas, se mortificaba comiendo alimentos amargos y se levantaba muy temprano “apostando con las golondrinas”. Evitaba hablar, no tenía criada y había épocas en las cuales se mantenía en silencio. Tenía la intención de vivir con la mayor perfección posible y de no ofender a Dios ni con el “pensamiento, palabra ni obra”. Se puede colegir que era mayor cuando escribe su información por algunos comentarios, manifiesta que desde hace “50 años [no] he dormido en frazadas; solo cuando estoy muy mala faltó a esto” (ASFG 17, 35: 434).

El poema de sor Jerónima de San Dionisio es “A Jesús recién nacido”:

A Jesús recién nacido

*¿Quién es aqueste niño
que llora entre estas pajas?
es hijo de María
y nieto de santa Ana.*

*¿Cómo es que siendo tan rico, 5
le falta cama y casa?
Porque la ha dado al hombre,
a quien dará su alma.*

*¿Quién es una señora
que le tiene en sus faldas? 10
Parece que es la reina,
aunque antes fue su esclava.*

*¿Quién es aquel mancebo
que tiene linda cara? 15
José un carpintero
del cielo patriarca.*

*Allí están unas monjas
que son de Santa Clara,
con un Fraile Francisco,
que tiene cinco llagas. 20*

*Todos juntos adoran
aquella hermosa cara,
que aunque le ven tan pobre
sabe vestir de gracia.
(ASFG 17, 35, 1652: 620)*

El nacimiento de Jesús es una escena clave en la manifestación de la piedad popular religiosa del siglo XVII en el Perú y se halla en numerosas esculturas y pinturas de la época, expresiones del arte que se emparentan con las poesías de Navidad cultivadas en España por diversos poetas como fray Ambrosio Montesinos y Lope de Vega (Alonso 1958), santa Teresa de Jesús y sor Francisca de Santa Teresa (Alarcón 2015), los mexicanos Baltasar de Orena y sor Juana Inés de la Cruz, y con la poesía popular. La mayoría de los versos del poema “A Jesús recién nacido” son heptasílabos con algunas sinalefas: [v 2 (llora entre), v 3 (es hijo), v 5 (cómo es), v 7 (la ha dado al), v 10 (tiene en), v 11 (que es), v 12 (aunque antes [...] su esclava), v 17 (allí están), v 22 (aquella hermosa), v 23 (que aunque)]. El verso es de arte menor con rima a-a en los versos pares y el acento grave, índice de cierta habilidad en la versificación.

El poema, en su conjunto, forma un cuadro de la Sagrada Familia acompañada por monjas de santa Clara y san Francisco. El sujeto lírico abre el poema con una pregunta directa sobre la identidad del niño (“¿Quién es aqueste niño / que llora entre pajas?” (vv. 1-2)). El llanto, en contraste con la risa, es índice de carencias y dolor, el niño llega a un mundo signado por limitaciones que sus padres no pueden contrarrestar; “llora” en presente —se vislumbra sin término—, tal vez por su ingreso “al valle de lágrimas” como una anticipación a sufrimientos futuros por la redención. Misión sugerida en “a quien dará su alma” (v 8), “alma” metonimia de purificación/redención se enfatiza en la metáfora “sabe vestir de gracia” (v 24) donde “vestir” revela efusión de dones espirituales y liberación del pecado.

El niño se ha despojado de su grandeza y nace como un ser humano cualquiera, más aún, en medio de “pajas”, metáfora de dolor y muerte, signo de incomodidad, pobreza y limitaciones materiales. Esto intensificado por el contraste entre *niño / llanto / paja / esclava / pobre* en oposición a *rico / reina / patriarca / adoración*, en un juego finamente explotado de diferencias entre apariencia-verdadera realidad cultivado en el Barroco.

2. Antonia Lucía del Espíritu Santo

Antonia Lucía del Espíritu Santo nació en Guayaquil el 12 de junio de 1646. A los doce años llegó a Lima; el 6 de abril de 1676 contrajo matrimonio con Alonso de Quintanilla, natural de Sanlúcar de Barrameda. Más adelante, por común acuerdo, vivieron en castidad y cuando falleció (1681), Antonia Lucía fundó un beaterio, empeño que pronto abandonó por las dificultades. En 1683 fundó el Instituto Nazareno, que llegaría a ser el Monasterio de las Nazarenas (Vargas 1966).

Sor Josefa de la Providencia escribió en 1746, por orden de un prelado, la vida de la fundadora, a quien había conocido y tratado en el monasterio, y algunos de los datos que aporta se basan en manuscritos de la propia sor Lucía del Espíritu Santo. Refiere su devoción particular a santa Teresa de Jesús, bajo cuya regla se creó el monasterio de las Nazarenas (Sánchez 2003: 222-224) y cuyo amparo se manifestó, según refiere: “la había consolado mucho, diciéndola: no temas, no te aflijas, tuya es la fundación. Con esto era muy fortalecida, y de muchas dudas que la afligían la sacó la Santa muchas veces, enseñándola y alentándola” (Josefa de la Providencia: 1793, 120).

Sor Lucía del Espíritu Santo escribió su vida por orden de su confesor “y solo la obediencia lo pudo conseguir” (Josefa de la Providencia: 1793: 88). Pero cuando se apresó a Ángela Carranza³ por “iluminada”, hubo una gran conmoción en Lima y ella pidió a su confesor que se la devolviera: “sabiendo que se leían los cuadernos, deseo mucho que volviesen a su poder, como sucedió” (Josefa de la Providencia: 1793: 88-

89). Según narra sor Josefa de la Providencia: “luego que los recibió y vio lo que era, dijo: ‘¡Válgame Dios, cosas de mi alma que me las tenía mi confesor me las envía así con su criado, no debe ser esto bueno’, y mandó hacer una fogata y lo quemó todo [...], de que soy testigo y vi en las cenizas de los papeles las letras tan claras, que parecían hechas de plomo” (Josefa de la Providencia 1793: 90). Los signos de devolución de su texto, por las vacilaciones que despiertan en esa época las prácticas de piedad religiosa de las mujeres en Lima, deciden a sor Lucía del Espíritu Santo a destruir su autobiografía.

Lucía del Espíritu Santo tenía trato afable y prudencia, por lo cual muchos acudían a pedir su consejo. Después de una vida ejemplar de oración y penitencias falleció el 17 de agosto de 1709 (Benito 2011).

Una pastorcita

*Una pastorcita
que anda en aventura,
al cielo suspira
y le pide ayuda.*

En lamentos tristes 5
*dice con amor,
¡escúchame cielos
mi lamentación!
Que afectos del alma
pronuncia el amor,* 10
*nacidos de un lirio
que vio en oración.*

*Que contemplación
es quien la guió;
y a Cristo Jesús* 15
hecho lirio vio.

*Y amante le dice:
¡ay Dios; no, amor!
¿Quién así os ha puesto?* 20
¿Quién así os manchó?

*¡Ay dolor, mas ay dolor!
Que mis delitos han sido
Quien[es] a Cristo maltrató[aron].*

<i>Herido de pies y manos así os puso mi rigor. ¿Cómo naciendo tan blanco manchado os miro mi Señor?</i>	25
<i>¿Cómo siendo vos Jesús, mi divino Nazareno, os veo divino amante con ese duro madero?</i>	30
<i>Y como siendo el Cordero que sin mancilla nació, os veo cárdeno cirio en esa dura pasión?</i>	35
<i>De pies y manos herido veo al Cordero de Dios, porque enamorado quiere rendirse todo al amor.</i>	
<i>Responde o amante, ¡no calléis Señor! ¡Mirad que a mi pecho lo ahoga el dolor!</i>	40
<i>De ver que entre espinas vivais dulce amor siendo yo la causa de vuestra pasión.</i>	45
<i>Lave mi llanto mi culpa mi amantísimo Señor diciendo en profundo llanto ¡Ay dolor mas ay dolor! Que mis delitos han sido Quien[es] a Cristo maltrató[aron].</i>	50
<i>Herido de pies y manos la vida en la cruz dejé ¡Ay dolor! Mas ay dolor! Que mis delitos han sido quien[es] a Cristo maltrató[aron]. (BNP f 170 s.n.)</i>	55

El poema “Una pastorcita” focaliza la condición itinerante de la vida: “que anda en aventura” (v. 2), donde ‘anda’, metáfora de antiguo cuño, revela que lo esencial en la vida es el trayecto en el cual se hace el ser. Ese recorrido se conjuga con ‘aventura’, sinónimo de avatares en aras de alcanzar una meta, pese a todo. La vitalidad de ese derrotero se enfatiza con la aliteración “a”,

vocal abierta, que imprime contundencia al sintagma “que anda en aventura”, de centralidad semántica en el poema.

La palabra testimonial del sujeto lírico al inicio (vv. 1 a 6), luego (vv. 9 a 17) y casi al final (v. 50) introduce la voz de una pastorcita, quien en estilo directo lamenta sus pecados, tópico arquetípico en el Barroco, cultivado en la poesía y el arte religioso de la época.

La fuente de la enunciación de la pastorcita es la revelación: “[..] un lirio / que vio en oración” (vv. 11-12), donde la aliteración de la “i”, al ser aguda, eleva el sonido a semejanza de la contemplación. Acude a símbolos como el lirio, metáfora de la perfección impoluta y belleza serena del amor divino. El lirio se asocia con la anunciación del ángel y, en la representación pictórica, forma parte de la composición de escenas de tema religioso.

La pastorcita clama misericordia a “mi divino Nazareno” (v. 29), nombre revelador: la autora, Lucía del Espíritu Santo, fue fundadora del Instituto Nazareno (1683) –donde el culto al Nazareno orientó el carisma institucional– y, más adelante, del monasterio de las Nazarenas. Cobra especial devoción en su iglesia la imagen del Señor de los Milagros,⁴ pintada en el siglo XVII, que corresponde a un importante culto popular en Lima.

A partir de lo manifestado, ¿quién es la pastorcita? El apelativo por antonomasia “pastor” tiene resonancias en la tradición religiosa: Jesús es pastor de la Iglesia, Él se denominó así. También aparece de esa manera en poemas de escritoras españolas en el Barroco, como “Si ves mi pastor”, de Ana de San Bartolomé. En cambio, la pastorcita (Lucía del Espíritu Santo), en diminutivo, dentro de su sencillez y limitaciones de época, despliega con humildad una obra en favor del cultivo religioso en Lima.

El poema “Una pastorcita” presenta irregularidad métrica y una distribución irregular de versos en las estrofas, tal vez por un defecto de transcripción o por un limitado conocimiento de versificación.

Notas

- 1 Los collaguas fueron un pueblo incorporado por el imperio incaico hacia 1450. Se ubicaban a la derecha del Colca, su lengua era el aimara y para diferenciarse de la parcialidad de los cabana deformaban la cabeza de los recién nacidos. En el siglo XVII, Collaguas era una provincia de Arequipa, perteneciente al repartimiento Yanquecollaguas en Arequipa.
- 2 Nombre de un pueblo y un aillu de la jurisdicción de la audiencia del Cusco.
- 3 Sor Josefa de la Providencia (1793) narra que un sacerdote había escrito dos cuadernos sobre Ángela Carranza y se los entregó a Antonia Lucía del Espíritu para que los leyese. Ella le devolvió sin decirle nada, pero como le mandó que le dijese su opinión, Lucía del Espíritu Santo respondió “esto que está aquí escrito es una ley, y la que yo sigo es otra.” (p. 89).
- 4 El Señor de los Milagros o Cristo de Pachacamilla fue pintado en una pared posiblemente por un esclavo angoleño en el barrio de Pachacamilla donde residían esclavos en el siglo XVII. La devoción al Cristo crucificado sigue incrementándose en la actualidad.
- 5 Dentro de las características de la sociedad limeña del siglo XVII, el convento es una institución de acogida a niñas de corta edad, por decisión de sus padres. Una bula del papa Paulo V de 1618 autoriza el ingreso a los monasterios de niñas y doncellas de siete a 24 años con permiso de la abadesa o priora. Pese a lo manifestado, resulta anómalo que María de Jesús, siendo una niña de siete años que debe sujetarse a la voluntad de sus padres, decida ser monja y no cambie de parecer, a pesar de los ruegos de sus progenitores – españoles nobles y acomodados –, de sus amenazas, de su decisión de desheredarla y vender todas sus pertenencias para retornar a España dejándola sola y en la miseria, como lo hacen. Véanse los datos biográficos de María de Jesús en Calancha (1974 [1638], t. III, pp. 985-995).
- 6 Calificativo que el papa Francisco aplicó al Perú por cinco santos canonizados que vivieron en esta tierra: san Francisco Solano, san Martín de Porres, san Juan Masías, santa Rosa de Lima y santo Toribio de Mogrovejo.

Referencias

1. Alarcón Román, María del Carmen, *Literatura conventual femenina en el siglo de oro. el manuscrito de sor Francisca de santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición*. [Tesis doctoral, Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla], 2015, 833 pp. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/36687/TESIS%20DOCTORAL%20M.%20Carmen%20Alarc%F3n%20Rom%E1n.pdf;jsessionid=882441EBEA8DAE25EF5214611470CEF7?sequence=4>. idUS Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla.
2. Alonso, Dámaso, “Poesía de Navidad de Fray Ambrosio Montesinos y Lope de Vega” en *De los siglos oscuros al de oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid, Editorial Gredos, 1958.
3. Benito, José Antonio, “Fundación del monasterio de las carmelitas Nazarenas de Lima (Perú)” en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: Una Fidelidad secular*. San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 1185-1207.
4. Bermúdez, José Manuel, *Breve noticia de la vida y virtudes de la señora doña Catalina Yturgoyen Amasa y Lisperguer, condesa de la Vega del Ren*. Lima, Imprenta de Río, 1821, 130 pp.
5. Calancha, Antonio de la, *Crónica moralizada*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Transcripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índice de Ignacio Prado Pastor, 1974 [1638], t. III, pp. 783-1218.
6. Josefa de la Providencia, *Relación del origen y fundación del monasterio del Señor San Joaquín de religiosas Nazarenas Carmelitas descalzas de esta ciudad de Lima. Contendida en algunos apuntes de la vida y virtudes de la venerable madre Antonia Lucia del Espíritu Santo, fundadora del Instituto Nazareno*, Lima, Imprenta Real de los Niños Expósitos, 1793, 130 pp.
7. Sánchez Concha, Rafael, *Santos y santidad en el Perú Virreinal*, Lima, Vida y Espiritualidad, 2003, 345 pp.
8. Vargas Ugarte, Rubén, *Historia del Santo Cristo de los Milagros*, Lima, Sanmartí, 1966, 170 pp.

Manuscritos

1. AAL. Monasterio de La Encarnación, *Memoria de pago de Ángela Zambrano presentada en la causa por el despojo de una celda que siguió Sor Ana de Pineda contra sor Francisca de Ampuero, monjas de la Encarnación*, 1626, leg. 2, f s.n.
2. ASFG Jerónima de San Dionisio, alias la Hinojosa, *Crónica franciscana. Noticias ciertas que dejó escritas de su ejemplar y santa vida, por orden y obediencia de una prelada la venerable sor Jerónima de San Dionisio, alias de Hinojosa, Esclava de las venditas ánimas del purgatorio (según se afirma) Religiosa Profesa de Nuestra Madre Santa Clara en su Monasterio de Lima*, 1652, leg. 17, N. 35, ff. 433-434 y ff. 620-622).
3. BNP *Apuntes de algunos papeles que se hallan en este archivo del monasterio de Nazarenas Carmelitas relativos a la vida y muerte de nuestra madre fundadora Antonia Lucía del Espíritu Santo*, s.f., F 170, ocho folios sueltos. Notación de carátula en la primera hoja útil. Deteriorado por agua y fuego, f. 2 v.

Analogías entre los códigos que organizan el lenguaje figurativo prehispánico y la narrativa del Manuscrito de Huarochirí

Roxana Lazo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

El Manuscrito de Huarochirí es un documento escrito en quechua, fue encontrado junto a otros que conforman el volumen n° 3169, en la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre la religión andina, especialmente del área de Huarochirí, ubicada en la sierra de Lima, capital del Perú. Para Gerald Taylor es probable que su redacción se diera en el contexto del proceso de extirpación de idolatrías desde finales del siglo XVI.

La autoría sobre su redacción se encuentra en discusión, por ello, el objetivo de la presente es reflexionar en el sentido propuesto por Paul Ricoeur sobre el ser-en el mundo en el discurso donde se reafirma que hay una subjetividad e intersubjetividad cultural. Así, el discurso del manuscrito conlleva un mundo que ahora se revela análogo con el lenguaje figurativo prehispánico. Un nuevo estudio a sus imágenes viene demostrando que ha sido articulado, desde el Periodo Formativo hasta la época inca, por el sentido de los números uno, dos, tres y su progresión (análogo al Número-Idea de Nicómano).

El propósito es visibilizar la relación de semejanza que hay entre el corpus narrativo de los capítulos numerados, lo expuesto en los suplementos (acontecimientos con los mellizos y el enviado de Pariacaca) y la operatividad de los números en las figuras.

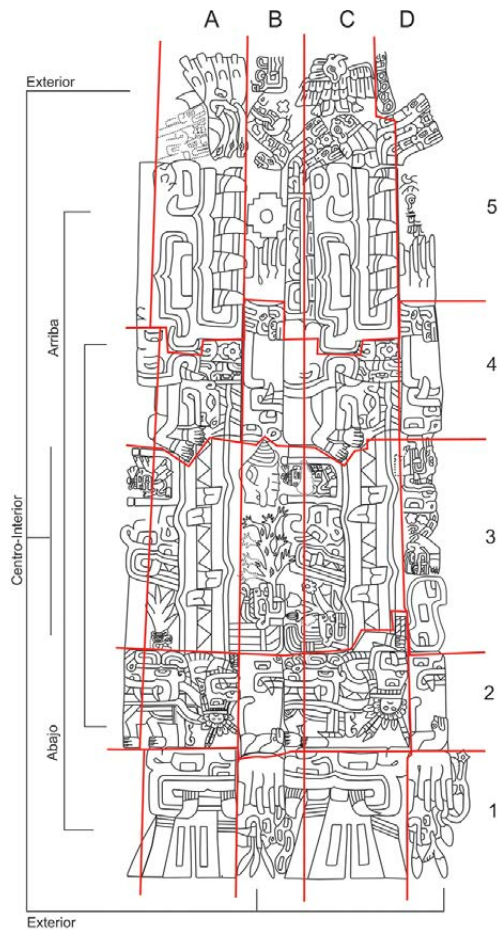


Figura 1. Atlas de las figuras del Obelisco Tello con una estructura análoga entre las filas 1 y 5: cabezas, filas 2 y 4: figuras exhibidas en espacios distinguibles a diferencia del área central-interior/exterior (fila 3, 1 y 5) donde hay un orden vertical de figuras articuladas en número de tres y cuatro. Fuente: redibujado por la autora de John Rowe (1972).

Bienaventurados del Perú 1800-1899: patrimonio inmaterial de la nación

Rafael Sánchez-Concha Barrios
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen

La ponencia aborda una visión general e integral de los hombres y mujeres del Perú decimonónico que murieron con fama de santidad y que contribuyeron a generar identidades con sus grupos sociales de procedencia. Esta manifestación, de orden inmaterial, que se constituye en una forma de patrimonio local y nacional, la podemos observar ya en la vida y obra de sujetos religiosos de fines del período virreinal, como fue el caso de sor María de la Asunción Ripa, Pedro Marieluz, M.I., Mateo Aguilar, Pbro., Francisco Solano de los Heros, Pbro., Luisa de la Torre y Rojas (la Beatita de Humay), José Antonio Roca y Boloña, Pbro., Pío Sarobe, O.F.M., y otros personajes que han motivado la publicación de biografías piadosas y algunos movimientos devocionales.



mesa:

MOROS Y CRISTIANOS

Miguel-Ángel González Hernández

La influencia de Iberoamérica y de España en las fiestas reales de la Monarquía Hispánica (1488-1789)

José Fernando Domene Verdú

Historia de las fiestas de moros y cristianos

Miguel Ángel Martínez Pozo

Fiestas de Moros y Cristianos de Andalucía

Enrique R. Lamadrid y Miguel A. Gandert

Conquista, reconquista, desconquista: Moros y Cristianos de San Juan y Santiago en México y Nuevo México

Milena Cáceres Valderrama

La fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo

RESÚMENES:

Geetha K. Wilson

Chavittunatakam- an Indo- Iberian heritage at crossroads.

Kaaralmaan Chavittunatakam and Moros y Cristianos in Kerala, India

Mariam Aranda Mostacero

La Fiesta de moros y cristianos en Canta: Un análisis etnográfico



La influencia de Iberoamérica y de España en las fiestas reales de la Monarquía Hispánica (1488-1789)

Miguel-Ángel González Hernández
Universitat d'Alacant (España)

Resumen

Desde el siglo XVI la Monarquía Hispánica proyectó su imagen de poder político y religioso en Iberoamérica a través de ceremonias como las fiestas reales (a la monarquía) y las fiestas religiosas del Corpus Christi como en Huamatanga (Perú) o las Cavalhadas en Minas Gerais (Brasil). Pues bien, también hubo una influencia de Iberoamérica en España en esas dos fiestas e integrada por los gremios de oficios urbanos. Los gremios medievales de la Corona d'Aragó desde el siglo XV usaban trajes de moros y cristianos, pues a partir del siglo XVI, sumarían ahora el de "indio" con ejemplos en Burgos (1570), Lisboa (1619) o Murcia (1746) y conservados en "Relaciones de fiestas" de la Biblioteca Nacional de España.

Introducción. Clasificación de fiestas y festejos

En el siglo XV las fiestas reales (de la monarquía) estaban plenamente configuradas en la Corona d'Aragó. Estas fiestas reales estaban reglamentadas en el Llibre de les Solemnitats de Barcelona (Durán, I, 1930-1947, pp. XI-XV). Esas fiestas a la monarquía contenían un conjunto de festejos variados que se extendieron por otras ciudades catalanas como Valencia, Mallorca y Nápoles. Parte del modelo festivo catalán llegó a Castilla a través de los Reyes Católicos. Y desde Sevilla y Lisboa (Portugal) hacia Iberoamérica. Aproximadamente, se presenta una clasificación que se podría establecer sobre fiestas reales y fiestas religiosas:

- Duración: tres días de festejos variados.
- Organización: la monarquía o la iglesia.
- Motivos de la monarquía: proclamaciones de reyes, bodas, nacimientos de príncipes, firma de paz, victoria militar, recibimiento de autoridades, entre otras más menores.
- Motivos de la iglesia: Corpus Christi, conmemoraciones religiosas, rogativas, entre otras más menores.
- Participantes: los gremios de oficios urbanos (sobre todo) y las autoridades políticas y religiosas de cada ciudad.
- Festejos religiosos: misas, misas cantadas (tedium), procesiones y entremeses teatrales religiosos.
- Festejos militares de origen bereber: alarde, alcancías, juegos de cañas (bohordar) y justas.

- Festejos militares de origen cristiano: torneos, desafíos, retos, sortija, pas d'armes, estaferms y jocs d'anells (Corona d'Aragó). Todas, como luchas simuladas de dos bandos de la nobleza y las escaramuzas de los gremios.
- Festejos populares: danzas, bailes, saraos, música, procesiones cívicas, entremeses teatrales civiles, mascaradas, disfraces, certámenes literarios, fiestas de toros, castillos de cohetes, luminarias, entre otros más.

Este conjunto de festejos vistos en las fiestas reales, en parte, tenían unos orígenes medievales por el uso de festejos de las fiestas religiosas del Corpus Christi. Esta afirmación se fundamenta en el conjunto de textos históricos que se van a relacionar a continuación como prueba de esos orígenes aunque no se puede determinar quién influyó más, si las fiestas reales a las fiestas religiosas del Corpus Christi o al revés. Lo cierto fue que desde el siglo XVI se iba a producir la influencia de este tipo de fiestas de España y Portugal en Iberoamérica y de cómo estas mismas fiestas en España y Portugal también recibirían la influencia de Iberoamérica, viendo las continuas alusiones a las salidas en los desfiles urbanos de grupos de "indios". Fueron los gremios de los oficios urbanos los que extendieron esta

influencia entre los dos continentes (era la imagen proyectada de Iberoamérica en España a través de las fiestas).

Las fiestas estudiadas mostraban una desigualdad en los festejos desarrollados en cada ciudad -ya fuera de Iberoamérica o de España- pero una similitud en los modelos reproducidos como los festejos militares de la nobleza y tan similares en su desarrollo a los torneos, juegos de cañas, sortijas, alcancías y libreas. Hechos, tanto en Lima (Perú) en 1610 como los de Cuzco (Perú) de 1610 o los de Alicante (España) entre 1599 y 1789; y como las fiestas por el recibimiento de autoridades como en el caso de América, de los virreyes (Zugasti, 2014) y coincidentes con las fiestas de recibimiento en España como la del 28 de abril de 1575 a don Juan de Austria en Elx (Alicante) incluyendo la comida de recibimiento "... cabrito, gallines, mel y algunes margallons..." (González Hernández, 1999, p. 80). Estas fiestas de la nobleza como el "Reto de Morelos de México" (Rubio Medina, I, 2017, p. 178) procedían de los retos o desafíos de la Baja Edad Media entre cristianos como el de Pere Maça y el conde de Aversa de febrero de 1487 en Orihuela/Corona d'Aragó "... los actos y golpes que el uno contra el otro en el combate dentro de la dicha liça antes nos han hecho..." (Bellot, 1954, pp. 143-148).



Figura 1. Fiesta militar de Marruecos. Fotografía gentileza de Nisa (Fez).

También, entre cristiano y musulmán, como en el reino de Murcia (abril de 1477) entre Pedro Fajardo y Abu-l-Hasán de Granada para que acudiera a Molina (Murcia-Castilla) para un desafío individual a muerte "...e que viniesses a Molina, a do yo le esperaba y le dava la fe rehén que de allí no me yria fasta me ver con él..." (García Díaz, 2006, pp. 16-18). Esas manifestaciones de la violencia feudal continuaron como fiestas de la nobleza como en Orán en 1553 con una fiesta de un reto: "...con veynte caballeros Christianos y otros tantos caballeros moros..." y editada en imprenta (Biblioteca Nacional de España, fondo Pascual de Gayangos). Pues bien, las fiestas reales englobaban no sólo la representación simbólica de ceremonias de la monarquía sino que, para ello, era necesaria la construcción de una arquitectura efímera (Pedraza, 1982) que se generalizó tanto en las fiestas en España como en Iberoamérica.

1.- Siglo XV: las fiestas reales medievales y las fiestas religiosas medievales de la Corona d'Aragó y de la Corona de Castilla en dos ejemplos

Un antecedente de fiesta militar que se desarrolló en la Corona d'Aragó perdura en Marruecos. La fiesta real de origen bereber de destreza militar (Maileb y Mabai o Laylat al Mawlid) que consiste en formar una o dos cuadrillas de jinetes (al fares) vestidos de blanco (jilaba beda) que salen al galope del caballo (al faras) y disparando con su escopeta (mokahala) unas salvas de pólvora. Todos al mismo tiempo. La destreza militar está en manejar al caballo sin coger las riendas, salir al galope y disparar con las dos manos en la escopeta. Un bereber experto (mir) decidirá el premio al mejor jinete (González Hernández, 1999: 299-300). Hoy en día las Cavalhadas de Minas Gerais (Brasil) son su mejor exponente ya que tienen un formato de fiesta militar similar al de origen bereber medieval de Marruecos. Se trata de una fiesta militar que, tanto en la Corona de Castilla como en la Corona d'Aragó, recibía el nombre de alard, alardo, resenya, mostra, entre otros. Como ya se ha citado, a lo largo del siglo XV se produjo

una mezcla de festejos entre las fiestas reales y la fiesta religiosa del Corpus Christi. Unas fiestas reales comunes a ciudades tan distantes como la ciudad italiana de Nápoles (Corona d'Aragó) en 1443/1444 o Murcia (Castilla) en 1488 con la entrada real de los Reyes Católicos (uno de los mejores ejemplos de fiestas reales). Narbona Vizcaíno (2003, pp. 101-110) ya señalaba que en Valencia a lo largo del siglo XV se usaba el recorrido de la procesión del Corpus Christi para las fiestas reales. Los dos ejemplos son los siguientes:

- 1414. Zaragoza (Corona d'Aragó). Fiesta real por la proclamación de Fernando I d'Aragó. Salieron los gremios de oficios con "...nos vullats prestar set figures de diables... e xii metex l'entremès o joch de la mort que fes fer..." (Raufast, 2007, p. 123). Es decir, en esa fiesta real habrá festejos que luego aparecerán representados en la fiesta religiosa del Corpus Christi como "figures de diables". También destaca el "entremès o joch de la mort" que podría haber influido en los orígenes de las fiestas de la muerte de México.
- 1488. Valencia, Elx, Orihuela y Murcia (España). Fiesta real por la visita de los Reyes Católicos. En el itinerario que siguieron los reyes desde Valencia (España) con fiestas reales, se conservan además, fragmentos como el de Elx (España) de no saber qué fiestas debía hacer "... pensen quina festa se deu fer..." (Elx, además, ciudad nombrada "Bimilenaria" por la UNESCO) y como Orihuela que decidió hacer una procesión civil "...para dicha entrada y fueron por do va la procesión del Santísimo Sacramento..." (González Hernández, I, 2017, p. 241).

2.- Siglo XVI: la imagen proyectada de España en Iberoamérica y de Iberoamérica en España en dos ejemplos

Tanto la organización como la representación teatral siempre estaba sujeta a las "invenciones o imitaciones" de los festejos ideados por los gremios de los oficios urbanos. Muchos de ellos, conocidos por imitación o adaptación

de lo leído en las “Relaciones de fiestas” o en el teatro breve (Zugasti, 2016, p. 13). Todo ello, se fue llevando a Iberoamérica e introduciendo dentro de las nuevas fiestas allí representadas y que se irían mezclando con las creencias e interpretaciones propias, sobre todo, a finales del siglo XVI (Cáceres Valderrama, 2017: 99). Y, los dos ejemplos son:

- 1570, octubre, 24. Burgos (España). Fiesta real por el desembarco de la princesa, Ana de Austria, para la celebración del matrimonio con Felipe II de España. Una de esas primeras menciones a la influencia de Iberoamérica en las fiestas reales al presentar un carro triunfal con: “... tres carros triunfales: uno de Indias... Dicese los disfraces en estos carros iban...” (Alenda, I, 1903, p. 77).
- 1571, octubre. Alcalá de los Gazules (España). Fiesta por la visita del marqués de Tarifa. Posiblemente, un temprano ejemplo de influencia de la imagen proyectada de Iberoamérica en España. Se representaba la leyenda de la captura de Moctezuma –entre el mito y la realidad histórica-: “... Entro un truhan cantando en verso la prisión de montezuma de cuya representación era la mascara que se hazia; estaba mas de duzientos onbres encamisados y tocados como indios en el rincón de la plaza de palacio, donde estaba una tienda muy pintada que representaba la casa de montezuma, y é dentro con sus caziques coronados. Allí llegó el Embajador de parte del Capitán General don Hernando Cortés, y sobre muchas demandas y respuestas, vino con ocho caballos y algunos soldados y salió gran multitud de indios con montezuma y sus caziques, retrayéndose unas veces los indios y otras los christianos con gran grita y alarido de los indios, hasta que algunos de los christianos dispararon el artillería, cuyo fuego puso tanto temor en los indios, que se desbarataron, y fue preso montezuma y subieronle a las ancas del caballo del marques y asi anduvieron dando carreras delante de palacio...” (Alenda, I, 1903, p. 82).

Al día siguiente, tuvo lugar otra fiesta que comenzó con la entrada en la plaza de la villa de un cristiano vestido, a modo de caballero musulmán, que portaba una carta dirigida al marqués solicitándole participar en las fiestas. Dicha carta decía así: “Muley Mahamet Alcayde de Tituan y Xixuan vasallo del Jarife, rrey de fez y de marruecos al señor alcalde mayor de Alcala de los Gazules. Dios mucha salud. De algunos mis corredores almogabares he sabido que los Duques desa vila están en ella y que vuestra merced, señor, y otros caballeros cristianos les hazeis muchas fiestas, por la merced que su Excelencia me hizo quando fui su prisionero, querria hallarme a les servir en ellas, dándome licencia que con mi gente tome un puesto saldrá asegurandonos el campo que es lo que aquí os pido sin armas como vosotros salis. Alá sea con vuestra onrrada persona.” (Alenda, I, 1903, p. 83).

Y, coincidente con estas ceremonias festivas de influencia hispánica en torno a las fiestas religiosas también se fueron mezclando elementos de otras fiestas. Otras obras del Siglo de Oro como la de López de Guevara todavía sigue vigente en Huamatanga (Perú) representada en “El Cerco de Roma” (Cáceres Valderrama, I, 2017: 100) y otras más, como el romance “Cercada está Santa Fe” (Cáceres Valderrama, 2005). También, una singularidad de las fiestas de Alcalá de los Gazules fue un festejo con una perduración similar en Bilbao (Euskadi): “... veynte de a caballo muy bien aderezados y con una buena música de menestriales y trompetas italianas, que corrian para descabezar unos gansos que colgados tenían en medio de la plaza de un cordel que la atravesaba, juego para gente de caballo de mucha destreça y fuerça...” (Alenda, I, 1903, p. 82).

3.- Siglo XVII: las Relaciones de Fiestas de Iberoamérica llegaron a España

Por poner tres ejemplos: de Lima (Perú) ya se han analizado un conjunto de fiestas reales (Valero, 2019, pp. 887-898); de Arequipa (Perú) con el terremoto del 24 de noviembre de 1604 tuvo lugar la celebración de unas fiestas religiosas de rogativas con una

procesión con las devociones religiosas de nuestra señora de la Piedad, nuestra señora de la Consolación, santa Marta y el santísimo Sacramento (López Guzmán, 2009, p. 2002); y de Quito (Ecuador) de 1627 se sabe de fiestas reales por el nacimiento del hijo de Felipe IV de un festejo por la conquista de un castillo (Cuño, 2013, p. 668). A España llegaban las primeras crónicas de la conquista del Perú (Chang Rodríguez, 2005). Eran textos manuscritos como el que le llegó en 1615 al rey Felipe III. Fue escrito en el último tercio del siglo XVI por Felipe Guamán Poma de Ayala y al no haber todavía imprenta en Perú eran enviados a España para ser editados. Tanto las ceremonias políticas y religiosas, así como los motivos de celebración de fiestas reales en Iberoamérica, tenían la misma estructura que en España. Las ceremonias y la simbología que representaban tanto el poder político como el religioso de la sociedad criolla (Mínguez, 1995). Se mostraban en las fiestas ese orden social con el virrey, la nobleza criolla, las autoridades del clero secular, las órdenes religiosas del clero regular y, finalmente, los propios habitantes de las ciudades como verdaderos artífices de estas fiestas reales.

- 1610, mayo, desde el día 2. Cuzco (Perú). “Relación de las fiestas que en la ciudad de Cuzco se hicieron por la beatificación del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola...” (Biblioteca Nacional Lima-Perú, 610). Fiestas locales pero, con el formato de fiestas reales, ya que incluían parte de los festejos habituales (militares, religiosos y populares) así como el motivo por de celebración (canonizaciones y beatificaciones de santos). Se quiere destacar los festejos: “...Padre Sancto Domingo, que vino de su casa en procession... luminarias... en el Cuzco.... En la plaça... entro por ella un lusido alarde de los oficiales indios que llaman yanacomás, de numero de mas de mil bien adereçados y vestidos, en hileras de quatro en quatro con su capitán alferez y sargento... con diversos generos de armas... y tocaronse las caxas hizieron una escaramuça... siguiéndose a esto unos alcanciaços a manera de juego de cañas...siguiente dia... los indios... en

mitad de la plaça començaron a ganar un castillo...”.

De Lisboa (Portugal) del año 1619 se conserva la relación de las fiestas reales con motivo de la entrada real de Felipe III de España. Están escritas en el género literario de las loas: “... una Loa... Eres unas Indias ricas, yman del Indiano Reyno, donde el mundo desembarca, como en mas famoso puerto... Otra vi de unos Indianos, todos cargados de perlas, y joyas de oro fino, con muchas preciosas piedras...”. La quinta loa relata un festejo por la conquista de un castillo simulado pugnado entre dos bandos uniformados (Biblioteca Universidad de Salamanca, 1ª, 28883). Los ejemplos, tanto de fiestas como de publicación de Relaciones de fiestas, son numerosos.

4.- Siglo XVIII: la imagen proyectada de Iberoamérica en España en un ejemplo

En el siglo XVIII se generalizó aún más el intercambio de relaciones de fiestas reales y que han dado lugar a conocer más la influencia de Iberoamérica y de España. También esa difusión vino dada por dos periódicos: La Gaceta de México y La Gaceta de Lima (Biblioteca Nacional de España, Z 3785). Ello ayudó a ver la imagen proyectada que hacían los gremios de los oficios de lo que entendían ellos por “indios”.

- 1746, octubre, 1 al 3. Murcia (España). Fiesta real con motivo de la proclamación de Fernando VI. Los gremios de los oficios se vistieron o disfrazaron de lo que se consideraba como los habitantes de América (Biblioteca Nacional España, R. 174517, Reales Fiestas...Fernando VI...1746...Murcia, pp. 110-114).

“AMÉRICA... otras doce parejas de Americanos, vestidos de olandilla, música, ò parda, ajustada al cuerpo del mismo modo, fingiéndose también desnudos. Las cabezas no se puede afirmar excediesen en primor á las de los Negros; mas es cierto, que las igualaron; y eran cómo veinte, y quatro assombros del Arte; caras chatas, narices

anchas, ojos blancos, y labios gruesos. Guirnaldas, collares, y toneletes de plumas, su único ropaje, y de colores diversos, y muy vistosas, al ombro llevaban el Carcax, ó Aljaba de saetas pendiente del cordones de seda, y oro; y en las manos arco, y flechas, que disparaban... cedulillas impresas en Versos...”.

La descripción física mostraba seres humanos distintos al modelo español (de origen bereber, romano y celta) con narices anchas y labios gruesos. La vestimenta era de vestidos “de olandilla” y también simulando ir desnudos, de variados colores, con adornos (guirnaldas y collares) y el anacronismo de los toneletes de plumas en la cabeza (símbolo musulmán, mayoritario de los turcos, pero adaptado a los indios). Las armas eran arco, fechas y carcaj a la espalda. Se asimilaba así que los indios procedentes de Iberoamérica serían de esa manera. Y, poco años después, de Iberoamérica llegaba la crónica de Miguel de Berrio (1758) detallando las devociones festivas de algunas de las advocaciones marianas de Potosí (Bolivia) como de La Paz (Bolivia) y que procedían de las creencias de los indios, como el paso de la virgen de Capacabana a la virgen del Cerro (López Guzmán, 2009, pp. 199-200). Resultaba, de nuevo, un claro ejemplo de una de las principales características del cristianismo-católico, el hecho de asimilar las devociones indígenas en el nuevo santoral cristiano aplicado, en este caso, en Bolivia.

Los ejemplos del siglo XVIII son más numerosos y aparecen, muchos de ellos, en las relaciones de fiestas reales de la Biblioteca Nacional de España y otros ya han sido analizados de la ciudad de Lima (Perissat, 2000, pp. 623-649). Finalmente, la imagen que mostraban los gremios de oficios del “indio” era, parcial y subjetiva, y siempre solía ser representado desnudo o semidesnudo y con tocado en la cabeza de plumas. Mi agradecimiento a los doctores Milena Cáceres y Miguel Zugasti por la invitación para participar en esta publicación que nos une, Iberoamérica y España.

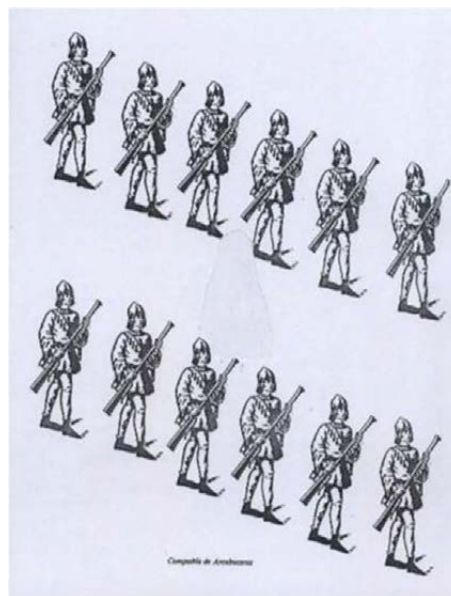


Figura 2. Fiesta de alarde. *Elaboración propia.*

Bibliografía

Las Relaciones de Fiestas consultadas aparecen citadas dentro de este trabajo.

Alenda Mira, J., Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903), 626. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=16577>

Bellot, Pedro, Anales de Orihuela (Siglos XIV-XVI) (Murcia: Casino Orcelitano, volumen I, 1954), 420.

Cáceres Valderrama, Milena, La fiesta de moros y cristianos en el Perú (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005), 166.

Cáceres Valderrama, Milena, “Las fiestas de moros y cristianos en el Perú y en Latinoamérica”, en Moros y Cristianos un patrimonio mundial, ed. Gabino Ponce, (Alicante: Universitat d’Alacant, vol. I, 2017), 95-119.

Chang-Rodríguez, Raquel, La palabra y la pluma en Primer nueva coronica y buen gobierno (Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2005), 205. <https://books.google.com.ec/books?id=oKu0qkHHhdoC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Cuño, Justo, “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en la época colonial y republicana (1573-1875), Revista de Indias, LXXIII, no. 25, (2013): 663-692. DOI: <https://doi.org/10.3989/revindias.2013.22>

- Durán, A., *Llibre de les Solemnitats de la ciutat de Barcelona* (Barcelona: Instituto Estudios Catalanes, 2 vols., 1930-1947), 462. https://books.google.es/books?id=Ja2DKVBe-SwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gs_bse_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- García Díaz, Isabel, *El saqueo de Cieza de 1477. Historia y leyenda* (Cieza: Ayuntamiento Cieza, 2006), 80. <http://hdl.handle.net/10201/37806>
- González Hernández, Miguel-Ángel, *Del Alarde Medieval a las Fiestas Reales Barrocas* (ss. XV-XVIII) (Alicante: Generalitat Valenciana, 1999), 303. <http://hdl.handle.net/10045/92999>
- González Hernández, Miguel-Ángel, "Las fiestas reales medievales de la Corona d'Aragó: el elemento moro/turco y cristiano/catalán, 1443-1497", en *Moros y Cristianos un patrimonio mundial*, ed. Gabino Ponce, (Alicante: Universitat d'Alacant, vol. I, 2017), 251-268. <http://hdl.handle.net/10045/92210>
- López Guzmán, Rafael, "Visiones urbanas del Perú. Las imágenes de Felipe Guzmán Poma de Ayala y Fray Martín de Murúa", en *El Sueño de Eneas: imágenes utópicas de la ciudad*, eds. Víctor Mínguez, Isabel Rodríguez y Vicent Zuriaga, (Castelló: Universitat Jaume I-Generalitat Valenciana, 2009), 177-206. <https://antiguaandaluciayamerica.com/wp-content/uploads/2011/09/visionesurbanasperu.pdf>
- Massip, Francesc, *La monarquía en escena* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2003), 391.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Castelló: Universitat Jaume I, 1995), 204.
- Narbona Vizcaíno, Rafael, *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia* (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2003), 288.
- Pedraza, Pilar, *El barroco efímero en Valencia* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1982), 380.
- Perissat, Karine, "Los incas representados (Lima-siglo XVIII): ¿supervivencia o renacimiento?", *Revista de Indias*, LX, no. 220, (2000): 623-649. DOI: <https://doi.org/10.3989/revindias.2000.i220>
- Raufast, Miguel, "¿Un mismo ceremonial para dos dinastías?. Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona", *En la España Medieval*, no. 30, (2007): 91-130. <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0707110091A>
- Rubio Medina, Lucrecia, "Danza de Moros y Cristianos en México. Caso Totolapán en el estado de Morelos", en *Moros y Cristianos un patrimonio mundial*, ed. Gabino Ponce, (Alicante: Universitat d'Alacant, vol. I, 2017), 173-189.
- Temimi, Abdeljelil, *Le debut de l'ottomanisation de la Règence de Tunis et son entité administrative et géopolitique (1569-1588)* (Tokyo: University Foreign Studies, 1997), conferencia. <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/IAS/HP-e2/eventreports/temimi.html#gaidai>
- Terki-Hassaine, Ismen, *Relaciones políticas y comerciales entre España y la Argelia otomana (1700-1830)* (Alcalá Henares: Universidad de Alcalá, 2012), 432.
- Valero, Eva, "La mitificación de Lima en las relaciones de fiestas del virreinato del Perú", *Hipogrifo*, volumen 7, no. 2, (2019): 887-898. <http://hdl.handle.net/10045/99788>
- Zugasti, Miguel, "De cómo un virrey entre en México (Marqués de Villena, 1640) y de cómo los libros y relaciones de sus fastos se alojan en bibliotecas de USA", *Ventana Abierta*, no. 35-38, (2014): 226-239. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k4d3>
- Zugasti, Miguel, "... con sus loas, sainetes y entremeses". *Reivindicación del teatro breve virreinal*, en *Teatro breve virreinal*, coord. Miguel Zugasti, *América sin Nombre*, no. 21, (2016): 11-20. DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.12

Historia de las fiestas de moros y cristianos

José Fernando Domene Verdú

Asesor histórico de la U.N.D.E.F.

Resumen

Las fiestas de moros y cristianos tienen su origen en España, en la Edad Media, se han desarrollado en la Edad Moderna, que fue cuando se extendieron a América y Filipinas, y han tenido un especial desarrollo en el sureste español en el siglo XIX. En la presente ponencia, se realiza una historia de las fiestas de moros y cristianos desde su origen en la Edad Media hasta la actualidad, de manera más completa y profunda que las que se han hecho hasta ahora. Las fiestas de moros y cristianos actuales están basadas en la fusión de tres tipos de fiestas distintas a lo largo de la Historia: la fiesta religiosa, en honor a la cual se celebran, la fiesta militar (los alardes), ya que la milicia empieza a participar en la fiesta desde el siglo XVII, y la fiesta de moros y cristianos propiamente dicha, que es la más antigua y consiste en las representaciones teatrales (comedias, embajadas, etc.) que caracterizan este tipo de fiestas. Fuera de España, no se añadió la fiesta militar, sino las danzas tradicionales de cada lugar, y por eso estas fiestas se han denominado danzas de moros y cristianos.

El origen de las fiestas de moros y cristianos hunde sus raíces en la Edad Media, documentándose por primera vez en Lérida en 1150, y no en 1137 como indicó Joan Amades (1966). En la Edad Media, se celebraron el 25-7-1309 en Ceuta por el cumpleaños del rey de Aragón Jaime II, en Valencia el 7-8-1373, por la visita de los herederos de la corona, los Duques de Gerona, aunque no se llegó a realizar la *naumaquia* o combate naval que estaba previsto. A partir del siglo XV aparecen ampliamente documentadas, destacando por su importancia las celebradas en Jaén en 1463, con la presencia de una efigie de Mahoma y una conversión del Rey moro al cristianismo. En la crónica del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo de

1463 se comprueba como la fiesta de moros y cristianos de Jaén que describe ya tenía la misma estructura, el mismo argumento e incluso los mismos elementos, que las actuales embajadas del área valenciana: el parlamento, aunque en forma de una carta leída, las guerrillas o alardos, aunque en forma de juego de cañas o torneo entre caballeros, y la efigie de Mahoma, llamado Mahomad. E, incluso, esta representación termina con la conversión y el bautismo del "rey de Marruecos" al cristianismo, después de haber sido vencido por los cristianos en el juego de cañas, y con el lanzamiento de la efigie de Mahoma a la fuente de la plaza, igual que se hacía en Villena hasta principios del siglo XX.

Ya en la Edad Moderna, se celebraron en Murcia en 1495 en honor a San Patricio, siendo la primera vez que se documentan las fiestas de moros y cristianos unidas a una fiesta religiosa. Se volvieron a celebrar en Murcia en 1488, esta vez por la visita de los Reyes Católicos, y son importantísimas las celebradas en Toledo el 6-5-1533, organizadas por los gremios de carpinteros y albañiles con un desembarco en el Tajo, las de Valencia en numerosas ocasiones (1586, 1762, etc.), las de Denia en 1599, organizadas por Alicante y con un combate naval o *naumaquia*, la de Valencia en 1586 por la visita de Felipe II, las de Valladolid en 1670 (Warman, 1972, 52), o las de Alicante desde 1599 hasta 1789 y documentadas en numerosas ocasiones, como por ejemplo en 1715 con una embajada por la mañana y otra por la tarde en un castillo de embajadas, etc.). Se hicieron enormemente populares en los siglos XVI y XVII en sus más diversas variantes (comedias, autos sacramentales o representaciones de moros y cristianos), pero siempre con la denominación de "fiestas de moros y cristianos", hasta el extremo de que fueron llevadas a América por los conquistadores españoles, desde 1532 en que se documentan en Nombre de Dios (Méjico) y todavía se siguen celebrando. A veces colaboraban en su organización auténticos especialistas, como Ginés Pérez de Hita.

Conforme se iba llevando a cabo la conquista de América, y sobre todo tras el Concilio de Trento (1545-1563), las fiestas de moros y cristianos se extendieron a América y a todas las regiones españolas, sobre todo a las poblaciones pequeñas, con una finalidad evangelizadora paralela a la acción represiva de la Inquisición, y por eso se empiezan a celebrar con motivo de la fiesta patronal de cada localidad. Por eso, se extendieron a las Alpujarras y al antiguo Reino de Granada (en Orce se citan en 1639), que estuvo poblada por moriscos hasta su expulsión en 1609, y se añadieron también en las fiestas de Navarra, donde la Iglesia se enfrentó en el siglo XVII al problema de la brujería (Urbeltz, 1995, 81).

La representación simbólica del enfrentamiento entre dos bandos contrapuestos, los moros y los cristianos, se

enriqueció después con la representación de carácter teatral de un texto dramático alusivo a ese enfrentamiento. Entre los precedentes de estos textos, D. Brisset (2002, 204-211) menciona "las comedias para corrales y los autos sacramentales del Siglo de Oro, entre los que floreció el subgénero teatral de Moros y Cristianos, con aportaciones de autores como Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Cubillo de Aragón, Felipe Godínez, Mira de Amescua, Pedro Rosete, Vélez de Guevara, Calderón de la Barca y, especialmente, Lope de Vega, quien escribió varias comedias, con emotivos retos como el que pone en la boca del gigante moro Tarfe, en su obra *El cerco de Santa Fe*, publicada en 1604". Igualmente, cita *El romancero viejo castellano*, *Los cantares de gesta carolingios* (a partir de la *Chanson de Roland*) y "*El bíblico duelo entre David y Goliath*, donde el pastorcillo, con el beneplácito divino, vence al "gigante de hierro" y se casa con la princesa" (está citado en Barcelona en 1391, en Segovia y en Toledo en 1622, y ya en el siglo XX en Dueñas, Palencia, en Diaramba, Nicaragua, en Lejamaní, Honduras, en el *Baile de los Gigantes*, en México y en Huamantanga, Perú, en *El Ave María del Rosario*).

La representación de esos textos se añadió muy pronto, con una finalidad evangelizadora, a las danzas tradicionales de muchas regiones geográficas (Cataluña, Aragón, Galicia y más tarde América y Filipinas). Esas danzas tradicionales tenían carácter ritual y un origen religioso precristiano, tanto en la Península Ibérica como en América.

Las fiestas de moros y cristianos se extendieron a América (Sirvent, 1986) llevadas por los religiosos que acompañaban a los conquistadores españoles desde los primeros momentos de la conquista, con la misma finalidad evangelizadora que tenían en España (Don Juan de Oñate en Santa Fe en 1598, por ejemplo). Ya se celebraron a finales de 1524 y principios de 1525, sólo tres años después de la conquista de Tenochtitlan por Hernán Cortés. Bernal Díaz del Castillo (2005, 635) relata como, yendo Cortés camino de Higueras, llegó a Coatzacoalcos (Veracruz), donde los

soldados le hicieron “el gran recibimiento que le hicimos con arcos triunfales y ciertas emboscadas de cristianos y moros, y otros grandes regocijos e intervenciones de juegos”. Este suceso puede fecharse entre finales de 1524 y principios de 1525, apenas transcurridos tres años desde la caída de la gran Tenochtitlan.

No sólo se representaban “escaramuzas” festivas o “emboscadas de cristianos y moros”, sino también comedias que las acompañaban y se traían de España, aunque muy pronto se empezaron a escribir textos para esas representaciones. Así, un franciscano de Benavente (Zamora) escribió los parlamentos entre moros y cristianos de Tlaxcala (Méjico), documentadas en 1539 y relatadas por el franciscano Fray Toribio Motolinia en la *Historia de los Indios de la Nueva España*. Se trató de la representación de la obra *La conquista de Jerusalén*, que tuvo lugar el día del Corpus Christi de 1539. También en 1539 se representó en Méjico la comedia *La conquista de Rodas* con motivo de una *fiesta real*, para celebrar la paz firmada el año anterior entre Carlos V y Francisco I. El papel de Gran Capitán y Maestre de Rodas fue interpretado por Hernán Cortés. “En el mismo año y con el mismo fin que la anterior, se escenificó una emboscada en Oaxaca que requirió la construcción de un castillo de madera. Si bien éste y los episodios de Veracruz y México fueron más bien simulacros de combate que danzas, es indudable que son la simiente de las danzas de moros y cristianos, un género teatral y dancístico muy gustado durante el virreinato mexicano que fue adquiriendo carta de naturalización con el correr de los años” (Campos, 2010, 171). También se celebraban con motivo de otras fiestas o acontecimientos sociales.

La finalidad de la implantación de las fiestas de moros y cristianos en muchas regiones españolas, y por supuesto en América y Filipinas, era la cristianización de las poblaciones indígenas o la evangelización de las poblaciones cristianas como consecuencia de la Contrarreforma: “Uno de los elementos desprendidos de la cultura de conquista para imponerlo al grupo vencido

fue la danza de moros y cristianos. Su difusión se hizo conscientemente por parte del grupo evangelizador y tuvo un auge notable” (Warman, 1972, 80). Un ejemplo de esa finalidad evangelizadora fue la cristianización de danzas primitivas, como el *Dance* aragonés, por ejemplo, que data de la segunda mitad del siglo XVII. Consta normalmente de cuatro partes, siendo solamente la tercera la representación de moros y cristianos, que fue añadida en el siglo XVII a una danza aragonesa de origen probablemente neolítico, con “paloteados” y danzas de espadas. Igualmente, *les dances dels cavallets* se transformaron en *dances de moros i cristians* (Salvà, 1958, 41-44) y de ellos proceden sin duda los *cavallets de cartó* de las fiestas de Alcoy, que también participaron en el *Corpus* de Valencia en la Edad Moderna. Esto mismo debió ocurrir en las fiestas de moros y cristianos del resto de la península.

En los siglos XVI y XVII, se hicieron enormemente populares en sus más diversas variantes (comedias, autos sacramentales o representaciones de moros y cristianos), pero siempre con la denominación de “fiestas de moros y cristianos”, fueron llevadas a América desde los primeros años de la conquista por los religiosos que acompañaban a los conquistadores españoles para evangelizar a la población indígena, y allí se representaban como instrumento de cristianización (Cáceres, 2002; 2018). Así, en 1532 se documentan en Nombre de Dios (Méjico), en 1538 en Tlaxcala y en Teotihuacán (Méjico), en 1572 en Guadalajara (Méjico), en 1598 en Santa Fe (Nuevo México, Estados Unidos), en 1609 en Veracruz (Méjico), en 1660 en San Juan (Nuevo México, Estados Unidos) (Sirvent, 1986, 319-322), y todavía se siguen celebrando en numerosísimas localidades de América e, incluso, en el sur Estados Unidos, como ocurre en Ixtalapa (Pearce, 1976; Sirvent, 1986, 319-322). Se utilizaban en ellas cohetes, fuegos artificiales, luminarias, colgaduras, enramadas, representaciones teatrales, corridas de toros, bailes y saraos y, en los desfiles, se utilizaban carros triunfales, que son el precedente de las actuales carrozas (González, 1999, 241-243).

Esas fiestas de moros y cristianos se basaban en la representación de comedias y se les añadieron enseguida las danzas tradicionales de las poblaciones indígenas para que fueran aceptadas por ellas más fácilmente. En el siglo XIX y en el XX, las fiestas de moros y cristianos fueron abandonadas por los criollos y se siguieron celebrando sólo por los indígenas.

En España, se pueden distinguir dos maneras de organizar las fiestas de moros y cristianos. En las ciudades más grandes, eran organizadas por los gremios y se celebraban con motivo de las fiestas reales. Las más importantes del área valenciana en la Edad Moderna fueron las de Alicante, que se documentan en numerosas ocasiones entre 1599 y 1789 (González, 1996, 48-80). Se nombra expresamente el castillo de embajadas en 1697 y también las embajadas mismas en 1700 y en 1715, con castillo de madera y el Papaz o Aduar. Las dos embajadas se desarrollaban en un sólo día, hasta que en 1783 ya lo hicieron en dos días consecutivos, y los alicantinos contemporáneos las consideraban como "la fiesta propia de Alicante, que llaman combate de Moros y Cristianos" (González, 1996, 63).

En las ciudades más pequeñas, que carecían de medios económicos suficientes para celebrar fiestas de moros y cristianos, las fiestas de moros y cristianos se añadieron a las fiestas patronales o las fiestas reales, se celebraban desde finales del siglo XVI con la participación de la soldadesca en las romerías y en las procesiones disparando sus arcabuces. La soldadesca era la compañía de soldados que formaba Milicia General del Reino, creada el 15-8-1609 tras el fracaso de las Milicias Provinciales, que habían sido creadas el 21-5-1562 por Felipe II para sustituir a las antiguas Milicias de Reserva, que a su vez habían sido creadas por los Reyes Católicos en 1496. La soldadesca tenía una organización militar que han conservado hasta la actualidad en las comparsas de las poblaciones con mayor tradición festera (disparos de arcabucería en las romerías y procesiones, ruedo de banderas, cargos de capitán, alférez y sargento, etc.).

Las milicias empezaron a participar en las fiestas patronales de las ciudades pequeñas, que se celebraban desde finales del siglo XVI, y participaban en las romerías y en las procesiones disparando sus arcabuces. Ya participaron en 1568 en la Guerra de las Alpujarras y en otros conflictos armados, así como en la defensa de las costas levantinas contra los ataques de los piratas berberiscos. Estaban formadas por una o varias compañías de cien soldados cada una, mandadas por un capitán, un alférez, un sargento, elegidos desde 1584 por el concejo de entre los hidalgos más relevantes, y cuatro cabos, que mandaban a 24 soldados cada uno de ellos. El capitán utilizaba una banda como distintivo, el alférez la bandera y el sargento una alabarda. Una de las misiones del alférez era la de ondear o rodar la bandera, para lo cual se les exigía destreza en su manejo ya desde 1505. Los soldados eran elegidos de entre los vecinos de 18 a 50 años y podían ser piqueros, arcabuceros o mosqueteros, según utilizaran picas, arcabuces o mosquetes. Pues bien, la importancia de estas milicias para las fiestas de moros y cristianos fue que empezaron a participar en romerías y en las procesiones de las fiestas patronales de los pueblos con las cofradías gremiales en lo que en el siglo XVIII se empezó a denominar *soldadesca* y que en el siglo XIX originará las comparsas. Participaban las procesiones y romerías disparando sus arcabuces por parejas delante de la procesión y vestidos "a la antigua española", igual que se sigue haciendo en la actualidad en algunas poblaciones (Sax, Villena, Caudete, Biar, Beneixama, Castalla, etc.) y en Yecla, donde la soldadesca se conserva con mayor pureza y sin fiesta de moros y cristianos.

En 1505 se creó la Guardia Real y su primer jefe, Don Gonzalo de Ayora, exige a los caballeros aspirantes al empleo de Alférez "arrogante apostura y manejo de la bandera con donaire". Es una alusión al juego con las banderas, no sólo en el campo de batalla, sino también como movimiento de lo que hoy se denomina orden cerrado. A partir de entonces se documenta el ruedo de banderas, unido a las salvas de arcabucería y a los alardes de armas realizados por la soldadesca en distintas partes de la

Península Ibérica. En Levante, el ruedo de banderas se ha conservado en un área mucho más reducida, ya que actualmente sólo se continúa realizando en algunas poblaciones del Alto Vinalopó.

Con motivo de fiestas patronales, las fiestas de moros y cristianos se celebraron ya en 1579 en Orihuela en honor de sus patronas las Santas Justa y Rufina (González, 1996, 88) y, además, se celebraban con continuidad y anualmente, documentándose desde principios del siglo XVII en muchos lugares de la Península, como por ejemplo en Zugarramurdi (Navarra) en 1609 y en honor a San Juan (Urbeltz, 1995, 81), en Jumilla en 1614 y en los años siguientes en honor a Ntra. Sra. de la Asunción, de forma anual y con castillo de embajadas incluido (Lozano, 1990), o en Caudete en 1617 con la representación de la Comedia Poética, que fue el origen de los actuales Episodios Caudetanos. No hay que olvidar las fiestas de moros y cristianos en honor al patrón descritas en la *Vida y hechos de Estebanillo González*, novela anónima publicada en 1646 (Salvà, 1958, 75-76).

En el siglo XIX, al unirse de forma generalizada estas representaciones de moros y cristianos a la soldadesca preexistente, surge y se desarrolla al norte de la provincia de Alicante la variante valenciana de la fiesta, que se caracteriza por la arcabucería, los desfiles o "entradas" y por la existencia de varias comparsas, que surgieron en el siglo XIX de las antiguas compañías de arcabuceros. Así, las embajadas de moros y cristianos se añadieron a las procesiones y romerías de la fiesta patronal y la soldadesca, que participaba en dichas procesiones y romerías disparando los arcabuces, comenzó a hacerlo también en las embajadas dividiéndose inicialmente en dos comparsas, una de moros y otra de cristianos, a las que muy pronto se les añadieron otras más. Esta fusión de la soldadesca con las representaciones o "fiestas de moros y cristianos" se documenta ya, unida a la fiesta patronal, en Jumilla en 1614 y 1616 en honor a la Virgen de la Asunción, de forma anual, con cargos festeros y con castillo de embajadas; en Caudete, en 1617; en Alicante, en 1697 con

castillo de embajadas y las embajadas en 1700 y en 1715, con castillo de madera. En Alcoy la aparición de las embajadas, y por tanto de fiestas de moros y cristianos, no ocurre hasta 1741, porque las fiestas alcoyanas de 1668 descritas por Vicente Carbonell en su *Célebre Centuria*, al carecer de embajadas, se han de considerar como simple soldadesca de moros y cristianos. En 1741, tras su prohibición de 1706, adopta la misma estructura y elementos que la celebradas en Alicante en 1715 (las dos embajadas en el mismo día, una por la mañana y otra por la tarde, un castillo de madera y el Papaz o Aduar), con una evidente influencia de las fiestas alicantinas. En 1747 se celebran en Benilloba en honor a San Joaquín y en 1756 y 1777 están documentadas en Elche en honor de la Sangre de Cristo. Pero es en la primera mitad del siglo XIX cuando esa fusión entre la soldadesca preexistente y las representaciones de moros y cristianos se generaliza al norte de la provincia de Alicante (Onil, Biar, Villena, Beneixama, Xixona, Ibi, Castalla, Banyeres, Cocentaina), con la construcción de los primeros castillos de embajadas y la creación de nuevos textos. En la segunda mitad del siglo XIX, se empiezan a celebrar al sur de la provincia de Valencia (Ontinyent, Bocairent). Los nuevos textos de embajadas sustituyeron o se añadieron a los textos preexistentes del siglo XVIII, como el texto primitivo de Onil, la *Comedia* de Diego de Ornedillo, que se utiliza en la Conversión de Villena y en otras poblaciones andaluzas, o la comedia titulada *Los reflejos esclarecidos de el sol coronado de Astros, María de las Virtudes, en el cenit de Villena*, escrita por el villenense D. Rodrigo Gabaldón y editada póstumamente en 1757 (Domene, 2013), o *El Lucero de Caudete*, que se representaba anualmente al menos desde 1617 con el título de *Comedia Poética* y que, al modificarse en 1854 y luego en 1907, dio lugar a los actuales *Episodios Caudetanos*.

En la Edad contemporánea (desde 1808 hasta 1975), tras la supresión de las fiestas reales y de los gremios al final del Antiguo Régimen, las fiestas de moros y cristianos desaparecen en las grandes ciudades y sólo se siguen celebrando en las pequeñas unidas a las fiestas patronales y organizadas normalmente por

los ayuntamientos. A mediados del siglo XIX, a causa del desarrollo industrial de Alcoy, las fiestas valencianas se diferencian de las del resto de España mediante la creación de nuevas comparsas a partir de la soldadesca y mediante la incorporación de nuevos actos festeros, entre ellos el desfile de la entrada a finales del XIX y principios del XX (Domene, 1999; 2000). Surge así la variante valenciana de las fiestas. Existen dos focos de influencia festera, Alcoy y Biar, que influyen en las fiestas del norte de la provincia de Alicante y hacen que se extiendan a nuevas localidades de esta misma zona (Domene, 2006). Se extienden a otras localidades por influencia de las ciudades más grandes como Alcoy, al añadirse las embajadas a las fiestas patronales con soldadesca que ya se celebraban desde la Edad Moderna. La antigua compañía de arcabuceros que formaba la soldadesca se transformó en la comparsa de Cristianos y apareció una comparsa de Moros, conservando ambas la estructura y elementos de la antigua soldadesca. Estos tres tipos de fiesta (las fiestas reales o patronales, la soldadesca y la fiesta de moros y cristianos o representación teatral popular de tipo histórico) se fusionaron en todos los pueblos, pero en Alcoy y su zona de influencia se mantuvieron separados en tres días diferentes, formando lo que se ha denominado la *trilogía festera*. En el siglo XIX, se desarrollaron las fiestas de moros y cristianos en Alcoy como consecuencia de la industrialización y del protagonismo de la burguesía industrial. Los eruditos locales, de ideología conservadora o carlista, escribieron textos de embajadas más historicistas, mientras que los festeros realizan las embajadas humorísticas, que normalmente eran una parodia de las embajadas cultas. Los ayuntamientos conservadores se preocuparon por el rigor histórico de las comparsas y *filaes*, mientras que los festeros se inspiraron en los acontecimientos de cada momento histórico y, por ello, las nuevas comparsas estuvieron influidas en el siglo XIX por los acontecimientos políticos y las ideologías, militares (guerras de la Independencia, carlistas y de Marruecos) y culturales (el Romanticismo, el cine, etc.) de cada momento histórico. A principios del siglo XX, aparecen en Alcoy los boatos que

acompañan y realzan a los cargos festeros, y se extiende el interés por la historicidad de la fiesta, sobre todo después de la Guerra Civil española, promovida por los ayuntamientos franquistas.

En la época actual (desde 1975), se produce el auge del desfile de la Entrada con el incremento del número de festeros de las comparsas a causa del auge económico, la preocupación por la historicidad de los trajes, la proliferación de las escuadras especiales en detrimento de los trajes tradicionales, y gracias a ellas se crea una auténtica industria de trajes festeros. Disminuye en cambio la importancia de otros actos más antiguos y tradicionales, sobre todo los protagonizados por la arcabucería. Las comparsas van perdiendo su antiguo carácter militar y aumenta la diversión en el modelo del Vinalopó. En el modelo alcoyano, por el contrario, el incremento del número de festeros es menor, no se introduce la diversión en las entradas y aumenta la historicidad, que en la década de 1990 da paso a la posmodernidad. Esta tendencia se refleja sobre todo en los boatos de los cargos festeros y en escuadras de las fiestas de Alcoy en la década de 1990, y se extiende después a otras localidades cercanas. En este período, las fiestas de moros y cristianos del tipo valenciano se extienden a toda la zona valenciana y a las regiones más próximas (Domene, 2015).

Las Fiestas de Moros y Cristianos actuales son el resultado de la fusión de tres fiestas distintas, que se han ido añadiendo a lo largo de la historia y en momentos muy concretos, y se encuentran fusionados y entrelazados en todas las localidades donde se celebran, excepto en Alcoi, donde se mantienen separados en cada uno de los tres días que duran allí las fiestas, formando la llamada "trilogía":

- *La Fiesta Patronal o religiosa*, que está representada por las procesiones, romerías, misas y ofrendas, principalmente. El Patrón o la Patrona es realmente un signo de identidad para cada localidad.

- *La fiesta militar*, cuyo origen está en los antiguos alardes protagonizados por las milicias concejiles, en los cuales se pasaba revista a la tropa y se realizaba un desfile militar. La milicia empezó a participar en las fiestas patronales disparando sus arcabuces, estando al mando de cada compañía un capitán, un alférez, un sargento y varios cabos. La compañía de arcabuceros se convirtió en la comparsa de Cristianos, a la que se añadió otra de Moros y, después, otras más en la variante valenciana. La antigua soldadesca del siglo XVII se ha conservado en la organización de las actuales comparsas (cargos de Capitán, Alférez, Sargento y Cabo, escuadras o bloques en los desfiles, algunas prendas de los trajes, etc.) y en la mayoría de los actos festeros (desfiles, dianas, retretas, salvas de arcabucería, rueda de banderas, etc.), como el desfile de *La Entrada*, en el que participan todos los festeros agrupados en comparsas a ritmo de la música compuesta expresamente para las fiestas, o en otros desfiles de origen militar como la Diana y la Retreta. En el siglo XX se ha ido diluyendo su carácter militar y haciéndose más lúdico.
- *La Fiesta de Moros y Cristianos propiamente dicha o elemento histórico*, que es una representación teatral al aire libre que consiste en una comedia, o bien dos embajadas, con arcabucería y pérdida y recuperación de la imagen de la Virgen o de un castillo que simboliza la población. Las embajadas "consisten en un simulacro de batalla entre un grupo de vecinos vestidos de moros y otro ataviado a la moda (más o menos verazmente) de los cristianos medievales" (Caro, 1981, 2, 343). Es el elemento que realmente caracteriza las *fiestas de moros y cristianos* y las diferencia de cualquier otro tipo de fiestas, por lo que constituye la fiesta de moros y cristianos propiamente dicha. Además, es la fiesta más antigua de las tres, porque está documentada abundantemente desde la Edad Media en ciudades grandes (Lleida en 1150, Jaén en 1463, Toledo en 1533, etc.) y a partir del siglo XVII en las ciudades más pequeñas, al haberse añadido a la fiesta patronal por influencia de las ciudades grandes.

Bibliografía:

- AMADES, Joan (1966): *Las Danzas de Moros y Cristianos*, Valencia.
- BRISSET MARTÍ, Demetrio E. (2002): "Los valores culturales de la fiesta y su trascendencia en el pasado y presente de las poblaciones que lo celebran", en las Actas del III Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos, edita: UNDEF y CAM, Murcia, pp. 191-220.
- CÁCERES VALDERRAMA, Milena (2002): "La fiesta de moros y cristianos en Perú", Actas del III Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos, edita: UNDEF y CAM, Murcia, pp. 247-266.
- CAMPOS MORENO, Araceli (2010): "Sobrevivencias indígenas en la fiesta de moros y cristianos en México. El caso de los tastoanes", I Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos, Ontinyent, 2010, Agullent, Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia, pp. 171-178.
- CARO BAROJA, Julio (1981): *Los Pueblos de España*, Madrid, Editorial Austral.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2005): *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, (Manuscrito Guatemala), ed. crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, México, El Colegio de España / UNAM / Agencia española de Cooperación Internacional.
- DOMENE VERDÚ, José Fernando (1999): "Historia e identidad en el origen de las fiestas de moros y cristianos", en Oliver Narbona, Manuel (coord.): *Jornadas de Antropología de las Fiestas. Identidad, mercado y poder*, Expofiesta: Feria Nacional de las Fiestas Populares, Sueca, pp. 165-180.
- DOMENE VERDÚ, José Fernando (2000): "El origen de las comparsas y filaeas más antiguas de las fiestas de moros y cristianos", en Oliver Narbona, Manuel (coord.): *Jornadas de Antropología de las Fiestas*, edita: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, pp. 239-252.
- DOMENE VERDÚ, José Fernando (2006): "Elementos y tipología de las Fiestas de Moros y Cristianos", en Domene, J. F., González, M. A. y Vázquez, V. (Coord.): *Las fiestas de Moros y Cristianos en el Vinalopó* (coord.), Col·lecció l'Algoleja / 8, Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, Alicante, pp. 45-54.

- DOMENE VERDÚ, José Fernando (2013): *Teatro religioso en las fiestas de Villena. Las representaciones teatrales dedicadas a la Virgen de las Virtudes*, Asociación de Ntra. Sra. de las Virtudes, Villena, 2013, 208 pp.
- DOMENE VERDÚ, José Fernando (2015): *Las fiestas de moros y cristianos*, Publicacions Universitat d'Alacant, Sant Vicent del Raspeig, 384 pp.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1996): *La fiesta de moros y cristianos: Orígenes (siglos XIII-XVIII)*, Monforte del Cid, 161 pp.
- GOZÁLEZ HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1999): *Moros y Cristianos. Del alarde medieval a las fiestas reales barrocas*. (ss. XV-XVIII), Monforte del Cid.
- PEARCE, T. M.: *Los Moros y Cristianos, antigua obra americana*. II Congreso de la Fiesta de Moros y Cristianos de Ontinyent de 1985. Ontinyent, 1986.
- SALVÀ Y BALLESTER, Adolf: *Bosqueig Històric i Bibliogràfic de les Festes de Moros i Cristians*. Alicante. 1958.
- SIRVENT MULLOR, José Antonio (1986): "La fiesta y su expansión". *Actas del II Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos. Onteniente, septiembre de 1985*. Onteniente: Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia.
- URBELTZ, José Antonio (1995): *Alardeak*, Donostia - San Sebastián, 120 pp.
- WARMAN, Arturo (1972): *La Danza de Moros y Cristianos*. Méjico.

Fiestas de Moros y Cristianos de Andalucía

Miguel Ángel Martínez Pozo

Universidad de Jaén

Asesor cultural UNDEF

Resumen

Las fiestas de moros y cristianos representan un mundo propio y concreto que atraviesa tanto la historia y la geografía de España cuanto más sus formas sociales, políticas y económicas. Como fiesta híbrida que es y ha sido, indagaremos y nos centraremos en varios aspectos históricos dentro del sur peninsular y en la influencia andaluza como parte de las fiestas de moros y cristianos. Abordaremos una antropología de la educación "cultural" donde se considera la educación como factor de socialización y de transmisión cultural, interaccionándola con los elementos que estructuran tanto los grandes grupos humanos como la personalidad individual, así como las pautas de comportamiento, normas y valores. Y es que la fiesta ha tenido sobre todo un sentido pedagógico ya que mostraba dos elementos que había que aprender: la fuerza de la religión cristiana-católica y, por otro lado, el verdadero orden social.

Andalucía. Más que una fiesta

Andalucía tiene su propia personalidad y una identidad única en España pero me arriesgaría a ir más allá; en el mundo. Tal y como expone Clavero, M. (2006: 193) "por su posición geográfica es el punto de unión entre dos civilizaciones más importantes, la europea y la islámica; entre dos continentes, Europa y África, y entre dos mares universales, que son los más civilizados del mundo, el Mediterráneo y el Atlántico (...) Andalucía es tan costera como agricultora, ya que posee el 25 por 100 del litoral español, con más de ochocientos kilómetros de costa y, por otra parte, tiene el valle más fecundo de España que es el Guadalquivir, cuyas aguas y casi todos sus afluentes mueren y nacen en Andalucía."

Andalucía, dentro de España, se muestra como un regionalismo internacionalista y universalista. Quizás se deba a su encrucijada de culturas y civilizaciones que dejaron huella en esta tierra, desde los primeros pobladores de Europa hallados en Orce (Granada) hasta la actualidad y que dieron a sus gentes un carácter acogedor y libertario, hospitalario y cultural. Tal vez sea fruto de la riqueza de sus monumentos de diferentes épocas desde los restos arqueológicos de Tartessos, romanos, andalusíes o castellanos donde destacaré, de entre todos ellos, la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. Posiblemente sea por ser cuna de verdaderos artistas universales desde poetas como Juan Ramón Jiménez, Manuel y Antonio Machado, María Zambrano, Góngora o el propio Federico

García Lorca, pintores como Velázquez, Murillo o Picasso o músicos como Falla y Turina sin olvidar a tantos otros de otros tiempos como San Isidoro, Séneca, Lucano, Maimónedes, Averroes, Wallada, Mariana Pineda o incluso dos emperadores de Roma; Trajano y su sobrino Adriano.

Pero si hablamos de la personalidad del andaluz, esta es mostrada a través de su cultura popular; de su folklore. Andalucía tiene la virtud de incorporar de manera directa la cultura griega, la romana, la islámica y la semita. Es un pueblo que no se cierra a sí mismo queriendo ser únicos. Todo lo contrario. Se abre a los demás siendo admirado e incluso convirtiendo, parte de su cultura, en Patrimonio de la Humanidad como es el caso del flamenco. Como bien nos especifica Clavero, M. (2006: 208) "Lo andaluz es un universalismo localizado en un territorio situado en una encrucijada única y excepcional y vivido por un pueblo conformado históricamente en una manera singular por la posición de ese territorio."

Al-Ándalus, como cultura de culturas, sigue perdurando no solo en la memoria colectiva de qué y cómo recordar el pasado musulmán de la Península Ibérica, sino también a través de las incontables estructuras arquitectónicas que nos recuerdan su presencia en esta tierra durante siglos; de la toponimia de pueblos, barrios, ríos, ámbitos geográficos y un largo etcétera que son señal de identidad de numerosos lugares de España. No menos importante es el vocabulario que permanece entre el castellano del cual hacemos uso de él constantemente sin llegar a pensar su procedencia; y, cómo no, objetos, utensilios y unos ricos y exquisitos platos y dulces que forman parte de nuestra gastronomía andaluza y española.

En definitiva, España es heredera del mestizaje producido durante siglos y que ha legado una gran riqueza cultural, científica, filosófica y artística llegando hasta nosotros gracias a los períodos de intercambio y convivencia pacífica y a través de escritos y testimonios expresados por quienes vivieron en una determinada época. Y es cierto que podríamos decir que toda España lo es pero,

si concretamos en relación a Al-Ándalus, aún más lo es el sur y el levante peninsular. Y, por supuesto, Andalucía y donde estuvo el último reducto andalusí peninsular: el Reino de Granada.



Figura 1. Mujer vestida de mora. Fiestas de moros y cristianos de Benamaurel (Granada). C.E. Mateos

Tras la conquista del reino de Granada, los musulmanes que se convirtieron al cristianismo, externamente y a través de una máscara que se crearon, fueron más cristianos que los propios cristianos viejos demostrándolo públicamente. Para ello, utilizaron diferentes maneras de ocultación siendo algunas las más frecuentes. Los más pudientes o bien casaron a una de sus hijas con un cristiano viejo o bien pagaron a la Inquisición sus cartas de limpieza de sangre y, los menos, tomando los apellidos de sus señores que los mantendrían mientras fueran sus esclavos y siguieran cultivando como lo habían hecho hasta ahora; como solo ellos sabían hacer. Y es que, no les quedaba otra manera de sobrevivir. Desde la memoria. Desde el olvido. Desde la cicatrización de la herida aceptando su trágico destino.

La resiliencia que demostraron aquellos moriscos permitió creaciones de tal excelencia como la transformación de la llamada íntima al salat en saeta: la epifanía doliente y pública del converso. O que la interjección más española sea una adaptación fonética de Dios en árabe (Olé, Allah). O que la expresión artística más identificadora de lo español sea lo flamenco. O que el propio himno de España provenga de una introducción a las nubes andalusíes, conservado incorrupto por las orquestas del norte de África. La aceptación y la creatividad son las mejores armas del resiliente. Del reprimido. Del abandonado. El pueblo converso compuso con ambas su forma de ser para superar el trauma de no ser quienes eran. Y la inyectó en el alma de todos los españoles. Para ser lo que somos.” (Rodríguez, A.M, 2010:103).

Si querían sobrevivir tenían que demostrar públicamente su condición cristiana católica y qué mejor manera que yéndose o participando de la fiesta, de la jarana (*haram* para el musulmán), es decir, de lo no permitido. Lo prohibido. Y en la fiesta de cada una de las poblaciones se acentuó con más fuerza que nunca aspectos que iban en contra de su voluntad amparándose en la *Taqya*, bien bebiendo desmesuradamente, como pudo darse en romerías bajo la Virgen María, nexo de unión entre ambas culturas y religiones, bien formando parte activa en la Semana Santa andaluza como nazarenos, costaleros o saeteros. Y más aún, representándose a ellos mismos (a un nosotros o más aún, a un yo que ya no lo es o no debe serlo) en las fiestas de moros y cristianos que surgieron en las localidades serranas y costeras del antiguo Reino de Granada. Fiestas que forman parte de la cultura andaluza y de sus poblaciones llegando hasta nuestros días con más fuerza que nunca.

Las fiestas de moros y cristianos, además de tener la función de divertir a las poblaciones, también tenían un sentido pedagógico sirviendo como un adoctrinamiento y contribuyendo a moldear la mentalidad colectiva ciudadana. Es conocida, como la más antigua, la celebrada en Lérida (Lleida)

en el año 1150, con motivo de la boda entre Petronila de Aragón y Ramón IV aunque, según otros historiadores, podríamos encontrar indicios en el "Cantar el Mío Cid" (Martínez Pozo, 2008). En los siglos sucesivos, este tipo de celebraciones se fueron extendiendo por todo el territorio nacional, siendo a partir del siglo XVI, coincidiendo con la toma de Granada, cuando tuvieron mayor auge.



Figura 2. Hombre vestido de cristiano. Fiestas de moros y cristianos de Benamaurel (Granada). C.E. Mateos

Hablemos de al-Ándalus. Dentro de su sociedad se encontraban los mozárabes quienes habían padecido intermitentes persecuciones pero aun así coexistieron a pesar de sus migraciones y exilios al norte peninsular e incluso al norte de África. Intentaron conservar antiguas tradiciones cristianas mantenidas, fundamentalmente, por medio de la transmisión oral y estas, a su vez, tuvieron que quedar asimiladas entre la población andalusí (heredera de las antiguas sociedades mediterráneas asentadas en la Península Ibérica). De ahí que el Mihrab

de muchas Mezquitas andalusíes no está en *qibla*. No apunta a la Meca. O los denominados baños árabes son las mismas termas de la cultura romana utilizados por los habitantes de Al Ándalus de cualquier condición política o religiosa (Rodríguez, A.M. 2010).

Ahora bien, diferentes investigaciones acerca de las fiestas de moros y cristianos encuentran ciertos parecidos de estas con otros tipos de fiestas como la naumaquia romana, sibka árabe, torneos medievales, mascaradas, representaciones teatrales o escaramuzas de guerrillas. Si añadimos que en el Imperio Otomano también se realizaban fiestas de moros y cristianos (Cantu, 1856: 867-870) no debemos descartar que estas se hicieran tanto en la parte peninsular musulmana, la cual fue mayoritaria durante muchos siglos, como en la cristiana hasta su total conquista por parte de estos últimos. Desafortunadamente, el Cardenal Cisneros nos dejó para siempre prohibidos de mucha de nuestra historia fruto de la quema de la mayoría de los libros árabes allí donde habían sido conservados durante tantos siglos: en Granada. Para que no se leyera más. Para borrar nuestro pasado. Para que fuese olvidado como si nunca hubiera existido (Martínez, 2021).

En el siglo XV destacan los nobles, don Álvaro de Luna, maestre de la orden de Santiago, “fue muy inventivo y muy dado a hallar invenciones, y sacar entremeses en fiestas, o en justas, o en guerra” y, por otro lado, el condestable Miguel Lucas de Iranzo, y la fiesta de juego de cañas celebrada en Jaén en 1463 con la participación de éste y de doscientos caballeros, divididos en moros y cristianos. También hay constancia de celebrarse en 1462 y 1465, con la presencia de una efigie de Mahoma y una conversión del rey moro al cristianismo (Martínez Pozo, 2015).

Estas fiestas de moros y cristianos, en sus diferentes variantes, se hicieron extensibles a todas y cada una de las poblaciones del antiguo Reino de Granada desde su conquista porque había que evangelizar a aquellos andalusíes recientemente bautizados. Porque había que adoctrinarlos. Aparte, en el siglo XVI, al rey Felipe II les gustaban este tipo de representaciones y a la Compañía de Jesús también ya que era un recurso idóneo para acercarse al pueblo llano transformando “los teatros en púlpitos y las comedias en sermones disfrazados” (Brisset y Parrondo, 1989: 95-101). La fiesta en el último reducto musulmán tomó gran auge



Figura 3. Escuadra mora desfilando en las fiestas de moros y cristianos de Benamaurel (Granada) A.P. Moreno.

en los sucesivos siglos fruto de diferentes acontecimientos entre los que destaco la sublevación y expulsión de los moriscos, la creación de milicias o soldadescas en pueblos y ciudades debido a las incursiones de piratas berberiscos (Martínez Pozo, 2013: 58-59) y la costumbre que se introdujo de solemnizar la fiesta del Santo Patrón del pueblo o ciudad con simulacros de moros y cristianos (Martínez Pozo, 2015).

En el siglo XVIII llegaron a su máxima madurez aunque tuvieron que pasar momentos complejos durante el reinado de Carlos III debido a la promulgación de leyes pero muchas de las fiestas sobrevivieron y a principios del siglo XIX desaparecen en ciudades pero se consolidan en localidades convirtiéndose en algo identificativo de las mismas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX comienza a existir una recuperación de las fiestas de moros y cristianos en numerosas poblaciones, o bien, el surgimiento de estas fiestas a partir de la adaptación de textos de pueblos vecinos o creando los suyos propios (Martínez Pozo, 2015: 168).

Hoy día, en pleno siglo XXI, son conservadas en numerosas poblaciones de todo el planeta siendo su nacimiento en nuestra Península Ibérica. La provincia de Granada y su Reino es, junto con la Comunidad Valenciana, donde se celebran o han celebrado más fiestas de moros y cristianos, con una gran antigüedad y tradición entre los habitantes de sus poblaciones. Algunas de ellas poseen representaciones que datan de los siglos XVI-XVII y que reflejan la importancia que tuvo en este territorio la (re)conquista del Reino de Granada y la sublevación de los moriscos, quedando plasmados estos hechos en el contenido y contexto de muchas de ellas (Martínez Pozo, 2016: 251-268). Es más, dos poblaciones andaluzas, Benamaurel y Zújar, conservan y representan el auto sacramental "Cautiverio y Rescate de Ntra. Sra. La Virgen de la Cabeza" considerado como las fiestas de moros y cristianos de mayor contenido literario de toda España y las fiestas de moros y cristianos de Benamaurel como Huella del milenio del

Reino de Granada (Martínez Pozo, 2012-2015-2016). Ni más ni menos.

Las fiestas de moros y cristianos son hoy un encuentro y diálogo entre culturas y religiones, un recuerdo de diferentes episodios históricos que, reflejados en el "moro" y en el "cristiano" nos ha llegado a nuestros días donde se fusionan diversas manifestaciones rituales, recreativas y festivas. En la actualidad nadie vence ni nadie es derrotado porque, en definitiva, todos somos iguales. Un pueblo, el español con sus diferentes regiones o comunidades, que dentro de su diversidad y riqueza lingüística, cultural, patrimonial, etc. se sustenta en unas raíces multiculturales y multiétnicas desde tiempos inmemoriales (Martínez Pozo, 2015: 329).

La fiesta de moros y cristianos, como fiesta camaleónica (Martínez Pozo, 2015) que es, a día de hoy, posee unos valores que son contemporáneos adaptándose al presente, es decir, son un diálogo con los valores de su tiempo. Por consiguiente, hemos de entender la fiesta como un medio para educar en valores y como un hecho social que contribuye a significar el tiempo (calendario) y a demarcar el espacio generándose una dialéctica de cambio y continuidad en la fiesta ya que se mantiene la tradición en su estructura y elementos, pero cambia en sus formas, debido a influencias externas.

Para finalizar quisiera hacer mención a la importancia del andalusí en América que, tras los decretos de expulsión y pureza de sangre, emigraron muriendo muchos de ellos durante el tránsito a Dios sabe dónde. Aunque fueron dispersados por tierra y mar, fundamentalmente marcharon al norte de África o a las nuevas tierras descubiertas al otro lado del Atlántico para emprender una nueva vida. Para sobrevivir. Y es por eso por lo que la huella morisco andalusí se conserva casi intacta en infinitas expresiones, juegos, canciones, palabras, arquitectura y costumbres, sin las deformaciones que sí padecieron en la España peninsular. Cómo no, la fiestas de moros y cristianos fue llevada al Nuevo Mundo por los

conquistadores, muchos de ellos moriscos, como proceso de adoctrinamiento y evangelización pero también para recordar el triunfo del cristianismo frente a todo. La fiesta de moros y cristianos se divulgó por toda Hispanoamérica desde un principio aglutinándose la mayor parte de ella donde llegaron los primeros conquistadores y misioneros, en la antigua Mesoamérica. Muchas veces realizadas por los conquistadores solamente, otras por los indios únicamente, o bien, entremezclados. El morisco hizo de cristiano y el indio de moro. En muchas fiestas, la utilización de una máscara que se ha mantenido hasta la actualidad. Y, tras ella, la ocultación de lo prohibido: llegar a ser lo que no eres.

Taparte tu rostro te garantizaba el anonimato (Martínez Pozo, 2021).



Figura 4. Escuadra cristiana desfilando en las fiestas de moros y cristianos de Benamaurel (Granada) F. Navalón.

Bibliografía

- BRISSET, D. (1988): *Representaciones rituales hispánicas de conquista. Memoria para optar al grado de doctor*. Departamento de Historia de la Comunicación Social. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- BRISSET, D. (2001): "Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados" en *Gazeta Antropológica*, nº 17. Granada.
- BRISSET, D. (2009): *La rebeldía festiva. Historia de fiestas ibéricas*. Luces de gálibo. Barcelona.
- BRISSET, D. y PARRONDO, C.: "Las fiestas de los jesuitas en España" en *Historia 16*. nº 164. Madrid, 1989.
- CANTU, C. (1856) : *Historia Universal*. Tomo V, L. XVI. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Rojo. Madrid.
- CLAVERO, M. (2006): *El ser andaluz*. Colección Andalucía. Ed. Almuzara. Córdoba.
- MARTÍNEZ POZO, M. A. (2008): *Descubre el origen...Fiestas de moros y cristianos en la Comarca de Baza*. Imprenta Cervantes. Baza.
- MARTÍNEZ POZO, M. A. Coord. (2012): *Fiestas de moros y cristianos en España. Huella del milenio del Reino de Granada*. GDR Altiplano de Granada y Excmo. Ayuntamiento de Benamaurel. Baza.
- MARTÍNEZ POZO, M. A. (2013): *Escuela, docentes y fiestas de moros y cristianos en el antiguo Reino de Granada*. Ed. Círculo Rojo. Almería.
- MARTÍNEZ POZO, M. A. (2015): *Moros y cristianos en el mediterráneo español. Antropología, educación, historia y valores*. 2ª Edición. Ed. Gami. Granada.
- MARTÍNEZ POZO, M. A. (2017): "Fiestas de moros y cristianos en España. Búsqueda de valores contemporáneos" en *Actas del I Congreso Internacional y IV Congreso Nacional de Moros y Cristianos*. Universidad de Alicante. Alicante, 2017. pp. 247-263.
- MARTÍNEZ POZO, M.A. (2021): *Andalucía. Tierra de moros y cristianos*. Editorial Almuzara, Córdoba.
- RODRÍGUEZ, A.M. (2010): *La huella morisca. El Al Ándalus que llevamos dentro*. Colección Andalucía. Almuzara. Córdoba.
- VV.OO. (2005): *Historia de España. La enciclopedia del estudiante*. 20 vol. Ed. Santillana. Madrid.

Conquista, reconquista, desconquista: Moros y Cristianos de San Juan y Santiago en México y Nuevo México¹

Enrique R. Lamadrid (textos)
Miguel A. Gandert (fotografías)
Universidad de Nuevo México

270

Resumen

La guerra de sangre y fuego de la conquista de México y Nuevo México es acompañada por un teatro popular de guerra, persuasión y evangelización. Las morismas y autos que la acompañan pronto son apropiados y mexicanizados. Las narrativas del poder se transforman en discursos indohispanos de resistencia sobrevivencia. La fotodocumentación etnográfica capta y descifra los momentos decisivos de descolonización en los festivales patronales a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, de Zacatecas a Santa Fe. Hasta la fecha en sus propias plazas, la gente mestiza sigue imaginando y negociando su propia liberación, su propio destino y su lugar en el mundo.

La memoria cultural en la plaza

Los pueblos indígenas y mestizos del norte de México y Nuevo México han dramatizado sus luchas políticas y culturales en festivales y rituales durante más de cuatro siglos a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro. La conquista y reconquista, la resistencia y la capitulación son temas recurrentes en el patrimonio cultural inmaterial de la vasta región. Autos dramáticos con temas religiosos y militares, danzas rituales e incluso fiestas y desfiles cívicos utilizan

representaciones miméticas del yo y el otro cultural en relación a otros grupos, como cristianos, musulmanes y judíos, aztecas y comanches, españoles y angloamericanos. La alteridad, la hibridez y la identidad se negocian en la plaza y en la imaginación cultural. Para leer las narrativas y metáforas culturales más profundamente, debemos seguir las más allá de los documentos de la historia y la literatura y entrar en la coreografía, el vestuario, el ritual y el canto. La memoria colectiva es profunda en

1 Tomado del capítulo, "Conquista, reconquista, desconquista: Imaginarios coloniales y descoloniales a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro." Con fotografías de Miguel A. Gandert. En María Milena Cáceres Valderrama, editora, *La Fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2021.

regiones marginales, en los márgenes del imperio, en donde los conquistadores son conquistados y donde el discurso del poder se convierte en un discurso de sobrevivencia. El conocimiento cultural indo-hispano tiene mucho que contribuir a la conversación global sobre los límites del imperio en nuestros tiempos.

Las morismas - teatro de Conquista y Reconquista

Documentado primero en Coatzacoalcos en el Golfo de México en 1524 (Harris: 118), los primeros espectáculos en la Nueva España de *Moros y cristianos* eran eventos conmemorativos con títulos como "La Conquista de Rodas" y "La Conquista de Jerusalén, montados en México y Tlaxcala en 1539. En este, más de mil quinientos guerreros tlaxcaltecas se alborzaron con el papel de soldados cristianos, liberando su "ciudad santa" de los invasores turcos que la habían ocupado. Las representaciones incluían animadas escaramuzas y arengas, terminando con escenas de conversión y bautizo. La intención propagandística era

demostrar la hegemonía española, pero se interpretaban por los indígenas como alegorías de liberación.

Después de muchos meses de demora en el viaje de Zacatecas al norte en 1598, la expedición colonizadora de don Juan de Oñate montó su propia versión de *Moros y cristianos* dos veces en Nuevo México; después de cruzar el Río Grande cerca de El Paso del Norte en abril y otra vez en septiembre en el pueblo tewa San Juan Okeh Owingeh, la primera capital del reino (Villagrà: 131, 150, 100-116).

Los espectadores indígenas se dieron cuenta que las batallas simuladas no herían ni mataban y que los enemigos de España se aceptaban como hermanos si se arrepentían y se bautizaban (fig. 2).

En los próximos siglos, las morismas fueron apropiadas, ritualizadas y presentadas en las fiestas religiosas por las comunidades indígenas y mestizas como expresiones emergentes de resistencia y militancia cultural (fig. 1).



Figura 1. Santiago Matamoros y su gente
Jesús María de los Dolores, Aguascalientes, México. 2009

Estrategias de conquista: Batallas de sangre y fuego versus un teatro de persuasión

El festival y el ritual son persistentes, pero jamás estáticos. Los cambios revelan mucho sobre la adaptación de la gente a nuevos ambientes humanos o físicos. Con el tiempo y la adaptación, hasta los invasores pueden hacerse autóctonos a un lugar. Las devociones a San Juan y Santiago son un ejemplo de esta evolución.

Hacia el final del verano de 1598, se les ofreció comida y hospitalidad al estilo tewa a las familias exhaustas y agradecidas de la expedición de don Juan de Oñate en el pueblo de Okeh Owingeh, cerca de la confluencia del Río Chama y el Río del Norte. Bautizaron el pueblo San Juan de los Caballeros porque los colonos eran miembros de la Cofradía de los Caballeros de San Juan, la cual trajeron al norte desde Zacatecas.

Celebraron su primera fiesta del santo bautista el 24 de julio, con un exuberante torneo del "juego de cañas," a caballo con lanzas de carrizo (Villagrà: 180-192). En septiembre, después de levantar una iglesia provisional, celebraron con una obra ecuestre escrita por el Capitán Farfán de los Godos al estilo de los juegos ecuestres de los Moros y cristianos. El guión no sobrevivió, pero una descripción de la producción se encuentra en la epopeya de Pérez de Villagrà *La verdadera historia de la conquista de la Nueva México*. El poeta señaló que en presencia de una audiencia de indígenas asombrados, los caballos galopaban y las armas de fuego se disparaban. Más allá de la velocidad, la furia y la pólvora, la lección principal aprendida por los espectadores fue que, impresionantes como fuesen, los cañones y los arcabuces no causaron daño ninguno. Irónicamente, solo cuatro meses después, en el trágico sitio del pueblo queres de Ácoma en enero de 1599, centenares de guerreros atacaron sin temor a los soldados cristianos y cayeron frente al fuego mortífero de arcabuces y cañones.



Figura 2. *Conversión del Gran Sultán*.
Chimayó, Nuevo México. 1993

Cuatro siglos después, en las representaciones del siglo XX de Moros y cristianos en Alcalde y Chimayó, Nuevo México, nadie es herido ni muerto tampoco, en una furiosa batalla con "cincuenta mil soldados," representados por veinte actores montados. El Rey Cristiano Alfonso se rehúsa a pagar un rescate por la cruz que los moros han robado y la recupera, con el alma del Sultán, después de la batalla. Él ha tenido muchos nombres en esta máxima escena de fantasía cristiana celebrada a través de los siglos, incluyendo Boabdil, Ozmán, Suleimán, Selim, y en nuestros propios tiempos, Saddam y Osama. El Sultán acoge la cruz y ruega por piedad:

Cristiano, ya tu valor
me tiene a tus pies postrado,
te pido por vuestra cruz
y por tu Dios venerado,
que me des la libertad
que yo estoy desengañado,
que solo tu Dios es grande
Mahoma todo engaño. (Lucero White-
Lea 1953: 107-112 & Lamadrid, Loeffler
Gandert 1994: 10)

Él se arrepiente, renuncia a Mahoma y es bienvenido como un nuevo converso al cristianismo. En las mentes de los colonizadores, el "transcrito oficial" se trata de la propagación de la fe. El "transcrito oculto" en las mentes de la audiencia indígena es más práctico: si se acoge la cruz, sus vidas serían perdonadas (Scott).

Cuatro siglos después, en el siglo XX, las presentaciones de La Morisma de Bracho, de Zacatecas, a dos mil kilómetros al sur, se celebra una actuación muy distinta de Moros y cristianos. La Cofradía de la Degollación de San Juan Bautista en Zacatecas, que cuenta con más de quince mil miembros, hace su representación "a sangre y fuego," la metáfora para las campañas militares sin cuartel. La presentación de La Morisma lleva tres días, con ocho mil participantes disfrazados, y culmina el 28 de agosto, que es la celebración del martirio de San Juan. El voluminoso guión comienza con las arengas de Carlomagno, Rolando y los Doce Pares de Francia y termina ocho siglos después con la derrota del Imperio Otomano en la Batalla de Lepanto. Corre mucha "sangre" y nubes de pólvora flotan sobre el campo de batalla, cubierto de "cadáveres" después de cada escaramuza. En la escena final, en los últimos quince minutos, el Sultán Argel de Ozmán es derrotado en batalla por Armando de Guzmán. Se arrepienta, se convierte al cristianismo, es bautizado y luego decapitado (fig. 3).



Figura 3. *La conversión y bautizo de Argel de Ozmán Bracho, Zacatecas, México. 2006*

¿Por qué son tan diferentes las dos morismas? En Zacatecas los temas del guión son el sufrimiento, la victoria y el martirio. No parece haber "transcrito oculto" porque no hay espectadores indígenas. La población de Zacatecas es casi totalmente mestiza, dado que los indígenas locales fueron extirpados en las guerras chichimecas del siglo XVI.

Una de las transformaciones descolonizadoras más notables, no sólo en México pero en todas las Américas, es la apropiación indígena de Santiago, el santo patrón de España y la Reconquista de Iberia. Cuando el santo guerrero viene a las Américas, su epíteto cambia de Matamoros a Mataindios. Asociado con caballos y con la fuerza primordial del trueno, para el final de la época colonial, él se convierte en el protector especial de los indígenas en una reclamación simbólica que varía de grupo a grupo.

La primera aparición de Santiago en Nuevo México es literaria. En su epopeya, el poeta Pérez de Villagrà coloca a él y a la misma Virgen María en la batalla sangrienta de Ácoma en enero de 1599. Un sitio de tres días penetró el casi invulnerable pueblo fortaleza situado en lo alto de un peñol de piedra arenisca. Más de seiscientos defensores y sus familias fueron asesinados y los sobrevivientes fueron enjuiciados y castigados, mutilados y esclavizados en la violación de derechos humanos más cruel en la historia de Nuevo México. Aunque no existe ninguna memoria entre la gente de Ácoma de la presencia de Santiago en la batalla, el santo es transformado en "Santiak," un danzante en un caballito de palo con máscara de flecos que juguetonamente y poderosamente representa al santo montado en su celebración del 25 de julio, como en otros pueblos queres (Lamadrid 2010: 147-155).

Una de las transformaciones más simbólicas de Santiago ocurre el mismo día en el pueblo de Jesús María de los Dolores, diez kilómetros al norte de Aguascalientes, que es uno de los parajes en el Camino Real. A diferencia del vestuario histórico de los Moros y cristianos de Zacatecas, todos los del pueblo de Jesús María Dolores usan máscaras de madera salvo el mismo Santiago y el único personaje femenino en la obra - Toci, la esposa del dios Azteca del sol, Huitzilopochtli. Esta morisma es profundamente mesoamericana en carácter, con sus máscaras y personajes indígenas. Los moros con caretas grises y turbantes están montados en caballos y aprovechan esta ventaja sobre los cristianos

de careta blanca que visten sombreros extravagantes de paja decorados con borlas de colores. El Rey Cristiano lleva una máscara grande elaborada con una barba larga entallada. Sus soldados se llaman Chichahuales, un término de origen náhuatl que significa fuerte y determinado (fig. 4). Usan los emblemáticos huaraches y calzones blancos que señalan sus orígenes indígenas, a pesar de su enmascarada transformación a cristianos blancos o mestizos.



Figura 4. *Los Chichahuales, soldados de Santiago*
Jesús María de los Dolores, Aguascalientes, México. 2009

En un contraste notable a los casi interminables parlamentos de Zacatecas, no hay nada de diálogo, solamente una larga serie de escaramuzas, resonando con el sonido de los machetes de acero de los Moros chocando con las espadas de madera de los Chichahuales. El trama es una recapitulación de la legendaria batalla de Clavijo de 844 (Rogers), pero ninguna palabra se pronuncia por los personajes, porque todo el mundo, incluyendo los niños, ya se sabe el relato, el cual comparten con gusto con los visitantes. Todos los moros mueren, lo cual no era la intención del santo.

Santiago desciende a la tierra y cabalga en su caballo blanco, pasando tres veces sobre los cuerpos de los moros. A la cuarta vez, toca a cada uno y regresan a la vida, uno por uno (fig. 5), porque los necesita como cristianos nuevos. El resto de la celebración es un alegre y cabal juego de Moros y cristianos. Los moros galopan calle arriba y calle abajo por otra hora más por la fila de Chichahuales, entrechocando espadas, no en combate, sino en júbilo.



Figura 5. *Santiago Redentor*
Jesús María de los Dolores, Aguascalientes, México. 2009

El aspecto más significativo de esta fiesta es la transformación del mismo santo, de Santiago Matamoros, el despiadado asesino de moros, a Santiago Redentor. En ninguna otra parte de Latinoamérica, se encuentra una transformación tan explícita, ni dramatizada tan acentuadamente. En una tarde, Santiago es transformado del enemigo más formidable de los indígenas / moros, a su redentor y protector.

La des-orientalización: hacia un paradigma para nuevos diálogos globales entre el judaísmo, el cristianismo y el islam

Al observar los festivales del Camino Real de Tierra Adentro, los visitantes quedan sorprendidos de la persistencia de la memoria cultural y la resonancia continua de eventos que sucedieron hace tanto tiempo. ¿Serán estos dramas algún tipo de nostalgia imperial? ¿Cómo pueden hablarle tan profundamente a la gente contemporánea? ¿Puede el estudio de estas tradiciones trascender la descripción anecdótica para

empezar a teorizar los procesos culturales ejemplares? ¿Y cómo pueden servir estos ejemplos para ayudar a entender los dilemas culturales y políticos de la actualidad? Estos rituales comunitarios nos hacen reconsiderar los antagonismos milenarios entre musulmanes, judíos y cristianos que han tenido consecuencias políticas tan graves. Las ideas y representaciones oníricas de los "otros" orientales o indígenas son distorsionadas en el arte, la literatura, y disciplinas académicas, creando un legado que el gran erudito palestino-cristiano Edward Said identificó como el Orientalismo (Said). Con la derrota del Islam en España en 1492, nace una imagen social sobrecargada que atrapa al Occidente en un impulso de globalización y colonización, el cual no nos permite considerar lo que es mejor para otros sin proyectar o imponer nuestros valores en ellos.

Este no es un enfrentamiento de civilizaciones como algunos lo han caracterizado, ya que el Islam, Cristianismo y Judaísmo son las tres caras de la misma civilización monoteísta. En un diálogo erudito con su maestro Said, el

historiador cultural marroquí Anouar Majid afirma que la tormenta política que nos rodea es en realidad un conflicto mortal entre fundamentalismos mesiánicos. Su búsqueda para desarrollar una teoría y práctica de desorientalización lo ha llevado a reconsiderar la Reconquista de Iberia y la época de su Convivencia, o tolerancia cultural que lo precede, en busca de un arquetipo más amplio de relaciones culturales y políticas. Majid también hace un llamado a los eruditos americanistas para que reconsideren la arena cultural de México y Mesoamérica, en donde los indígenas fueron obligados por su conquista a participar en la misma conversación global (Majid).

Creemos que un nuevo paradigma de desorientalización puede ser identificado en los rituales indo-hispanos que se desarrollaron después de la conquista de México. Estas fotografías y diálogos pueden ayudar a descifrar su encarnación en las plazas del Camino Real de Tierra Adentro donde la gente mestiza imagina y dramatiza su propia liberación, su propio destino y su lugar en el mundo (Bonfil Batalla).

Bibliografía

- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México: CIESAS, 1987.
- Gandert, Miguel and Enrique Lamadrid. *Nuevo México Profundo: Rituals of an Indo-Hispano Homeland*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2000.
- Harris, Max. *Aztecs, Moors and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Lamadrid, Enrique. "Santiago y la Cruz Emplumada / St. James and the Plumed Cross: Indo-Hispano Artifacts of Resistance and Redemption." *Converging Streams: Art of the Hispanic and Native American Southwest*, edited by William Wroth and Robin Farwell Gavin. Santa Fe: Museum of Spanish Colonial Art, 2010, pp. 147-155.
- Lamadrid, Enrique with Jack Loeffler and Miguel Gandert. *Tesoros del espíritu: A Portrait in Sound of Hispanic New Mexico*. Albuquerque: Academia / El Norte Publications, 1994.
- Lucero White-Lea, Aurora, ed. "Moros y Cristianos." *Literary Folklore of the Hispanic Southwest*. San Antonio: The Naylor Company, 1953.
- Majid, Anouar. *We are all Moors: Ending Centuries of Crusades against Muslims and other Minorities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Rogers, Clifford J., ed. "Battle of Clavijo." *In The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology*. Oxford: Oxford University Press, 2010, (online).
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Scott, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Pérez de Villagrà. *Historia de la Nueva México, 1610*. Translated and edited by Miguel Encinias, Alfred Rodríguez, and Joseph P. Sánchez. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.

La fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo

Dra. Milena Cáceres Valderrama
Instituto Riva-Agüero (IRA)
Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

Resumen

Presentación del libro *La fiestas de Moros y Cristianos en el Mundo*. Publicación de la Red de Investigadores de Patrimonio Cultural Material e Inmaterial del Instituto Riva-Agüero (IRA) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) que acaba de ser publicado en junio de 2021. Libro digital y gratuito que se puede descargar del Repositorio de la PUCP.

Esta publicación reúne las principales fiestas de Moros y Cristianos del mundo, con la vocación de dar a conocer investigaciones de cuarentaidós autores de esta fiesta en todos los continentes.

Ponencia

Las fiestas de Moros y Cristianos se originaron en la península ibérica en siglo XII. Inicialmente, fueron una demostración de la victoria cristiana frente al invasor moro. Cuando surgieron los imperios de España y Portugal en el siglo XVI, estas fiestas se llevaron a los países conquistados, donde se representaban en las celebraciones religiosas patronales, como parte de la cruzada de evangelización y también para demostrar el poder de ambos imperios. No obstante, cuando las colonias lograron su independencia a partir del siglo XIX y ya no existían las razones que le dieron origen, las fiestas se siguieron representando. La gran pregunta es: ¿por qué? Ese es el objetivo de esta compilación.

La fiesta se sigue escenificando en la mayoría de las antiguas colonias españolas y portuguesas con un tinte local y nuevos contenidos. Desde Valencia, Andalucía y Neves, hasta Filipinas, São Tomé y Príncipe, pasando, por supuesto, por las tres Américas, e incluso en lugares donde no lo imaginaríamos como en Kerala en la India. Las fiestas han ido adquiriendo formas originales que demuestran la gran diversidad cultural que son capaces de crear los pueblos y grupos humanos.

En nuestro trabajo, nos hemos planteado las siguientes hipótesis:

- ¿Por qué se continúa representando una fiesta en la que dos pueblos enemigos se enfrentan en lugares alejados de las

grandes capitales y los protagonistas son héroes medievales como Carlomagno, Bernardo del Carpio, los cruzados, Solimán, Desiderio, entre otros?

- ¿Por qué una fiesta de origen medieval puede tener tanto auge desde Santa Fe en el sur de los Estados Unidos de América hasta la isla de Chiloé en Chile, pasando por el Perú, los países centroamericanos y México?
- ¿Por qué tienen tanto éxito las fiestas de moros de cristianos y cristianos desde el pasado medieval hasta el milenarista siglo XXI?

Hemos compilado las fiestas de muchas partes del mundo, como se muestra en el índice. Pueden leer escogiendo los lugares o regiones que les gusta, por continentes o identificando a sus amigos que participan en esta gran fiesta que revela, a mi parecer, la necesidad de expresiones de paz y alegría que todos compartimos. Porque al final de la contienda, todos se amistan y terminan entregándose a una fiesta, de la que nadie quiere perderse.

Para comenzar, quisiera exponer algunas características de las fiestas de Moros y Cristianos para entendernos mejor.

- a) Las fiestas de Moros y Cristianos (Gallent, 1969) constituyen un género de fiestas populares en las que se combina una manifestación popular con un tipo de representación teatral que comprende una serie de textos que se denominan Embajadas. Aunque esa es la denominación más común, también se les conoce, dependiendo de la zona geográfica, como parlamentos, retos, dichos, papeles, historias, autos, alardes, textos, morismas, diálogos, relaciones, soldadesca, función, relatos, ambaixades (Alcaraz, 2010). En el Perú, se les conoce como danzas, comedias o batallas.
- b) Son representaciones de batallas rituales entre moros y cristianos, una contienda figurada entre los dos bandos por medio de desfiles, discursos y luchas

teatralizadas con un derroche de adjetivos entre los dos enemigos, un despliegue de trajes suntuosos y una emocionante batalla final. Al final, ganan los cristianos y luego sigue una escena en la que ambos grupos enemigos se amistan, cantan y bailan.

- c) La representación comporta una dramatización ejecutada por los moradores de un pueblo, villa o localidad. No hay actores profesionales. Los pobladores se organizan como si fueran una compañía teatral. La comunidad designa a un director de la obra llamado “propietario del texto” (similar al autor de comedias), a un director de escena, a los actores y al apuntador, y los ayuda con trabajo o dinero para la confección de los trajes o de lo que fuera necesario. En España o en el Perú, la fiesta es el fruto de un trabajo comunal minuciosamente orquestado durante todo el año.
- d) La representación contiene una parte central de valor literario, que es la Embajada. En los pueblos donde la fiesta prácticamente ha desaparecido, la *Embajada* es el último elemento que ha sobrevivido. Entre los textos más estudiados se encuentran los españoles. Si no hay *Embajada*, no hay propiamente fiesta de Moros y Cristianos; la fiesta se convierte en carnaval.
- e) La versión más conocida de dramas de moros y cristianos en España es la llamada *Conquista y reconquista*, cuya variante se representa en el Levante (sureste de la península ibérica). Según este modelo, hay una estructura bimembre con dos secuencias similares: en la primera ganan los moros y en la segunda, los cristianos. En todo caso, hay un ataque moro y una defensa cristiana, y como es natural, vencen los cristianos al final.
- f) Las fiestas de Moros y Cristianos se realizan en honor de la virgen o el santo patrón del pueblo. Se comienza por la misa y la procesión, bautizos y matrimonios, y se sigue con la herranza del ganado y la corrida de toros. Grandes almuerzos y comidas se sirven a todo el

pueblo y a los invitados que vienen de los alrededores. Se conversa, se toma, se baila y la comunidad se revivifica.

- g) Las órdenes misioneras de los curas doctrineros utilizaron los textos de las fiestas de Moros y Cristianos como instrumento de evangelización y colonización, en los países conquistados. Valiéndose de las danzas que practicaban los nativos del lugar, las reemplazaron impartiendo las enseñanzas del cristianismo. Trajeron las obras o elaboraron textos a partir de pasajes bíblicos o romances; los cristianos o los bautizados simbolizaban el bien, mientras que el bando moro o los no bautizados, el mal. Sin embargo, con el correr de los años, así como las palabras se cargan de nuevos significados, estas fiestas se siguen representando con otros propósitos, como veremos a lo largo de los artículos. El estudio de estos nuevos significados también constituye un objetivo de esta publicación.
- h) Estas representaciones pertenecen a la tradición escrita y oral. Si, por ejemplo, algunas fueron creadas por un comediógrafo del Siglo de Oro o por un poeta menos conocido, la obra se implantó en un pueblo o ciudad y se transmitió por

escrito y oralmente de padres a hijos. Por lo tanto, hay tiradas de versos o palabras que se transforman o se pierden, hay personajes que desaparecen o se fusionan, no hay una distinción clara entre jornadas y actos o escenas, como ocurre en el teatro moderno. En la literatura, a este fenómeno se le denomina “*refundición*”.

- i) La música y la coreografía son la columna vertebral de cada fiesta de Moros y Cristianos y siguen la idiosincrasia de cada lugar donde se escenifica, lo que testimonia su gran diversidad cultural.
- j) Los estudios sobre la fiesta están a cargo de aficionados y académicos. Encontrarán aficionados de todo orden, amantes de la fiesta, así como antropólogos, historiadores y filólogos especialistas en la Edad Media, el Siglo de Oro español y la época actual.

Esa es la riqueza de la fiesta: desde la Edad Media hasta nuestros días en todo el orbe. Espero que disfruten la lectura de este libro y que podamos preparar pronto una nueva edición con nuevas fiestas encontradas.

A continuación reproduciremos el índice de la publicación:

INTRODUCCIÓN

El concepto de Fiestas de moros y cristianos
Milena Cáceres Valderrama

Pueblos que hacen fiesta (Un paseo por la fiesta de moros y cristianos en el mundo)
Juan Antonio Alcaraz Argente (con la lista de los pueblos en todo el mundo)

Presentación de los artículos
Milena Cáceres Valderrama

UNA FIESTA EN TODO EL MUNDO

Las fiestas de Moros y Cristianos: un fenómeno global
Daniel Catalá-Pérez

Los Doce Pares de Francia en el México de hoy: vasos comunicantes con la teatralidad popular europea
Francesc Massip

Monarquías medievales, Latinoamérica y Europa hispánica: poder socio político de las fiestas reales y festejos con moros y cristianos, 1455-1789
Miguel Ángel González Hernández

ESPAÑA

1. *Fotos que ilustran la Fiesta de Moros y Cristianos en Ontinyent*
José Fernando Domené Verdu
3. *Embajadas y bailes con parlamentos en el País valenciano: moros, cristianos y otros danzantes*
Raül Sanchis Francés
4. *Las fiestas de moros y cristianos en Andalucía*
Salvador Rodríguez Becerra
5. *Andalucía: la evidencia de lo invisible. Más que una fiesta*
Miguel Ángel Martínez Pozo
6. *Las fiestas de Alcoy*
José Fernando Domené Verdu

Casos interesantes

7. *Origen militar de las fiestas de moros y cristianos en España: el caso de la ciudad de Ontinyent*
Rafael Ferrero Terol
8. *Ontinyent y la fiesta de moros y cristianos*
Juan Antonio Alcaraz Argente
9. *Relevancia de los Episodios Caudetanos*
Miguel Requena Marco
10. *El lucero de Caudete, un hito en la dramatización de apariciones marianas, hallazgos de imágenes, revelaciones y demás prodigios de la Virgen*
Miguel Zugasti
11. *L'Angelet, anunciador de las fiestas de Moros y cristianos de Muro*
Joan Josep Pascual Gisbert
12. *La Mahoma en las fiestas de Sax*
Gabino Ponce Herrero

OTRAS PARTES DE EUROPA

13. *La Virgen de las Milicias en Scicli, Sicilia, Italia*
Padre Ignazio La China, traducción de Grazia Sanguineti de Ferrero
14. *Moros y Cristianos en Sicilia: Opera dei Pupi*
Milena Cáceres Valderrama
15. *Una huella lejana de al-Ándalus: moros y cristianos a orillas del Garona, Francia*
Manuela Marín
16. *La Moreska de Korcula, Dalmacia, Croacia*
Mario Sardelic y Sergije Vilovic

AMÉRICA DEL SUR

PERÚ

17. *Dos obras de teatro del siglo de oro español en los Andes del Perú*
Milena Cáceres Valderrama
18. *Danza de moros y cristianos en Nepeña (Santa, Áncash)*
Martha Chávez Lazarte

19. *Ciclo carolingio y evangelización en la fiesta de moros y cristianos en Quipán, Lima, Perú*
Raúf Neme

20. *La fiesta de moros y cristianos en la provincia de Canta, Lima: un análisis etnográfico*
Mariam Aranda Mostacero

21. *Moros Piratas en San Lucas de Colán, Piura, Perú*
Milena Cáceres Valderrama

22. *La fiesta de San Sebastián en Conayca, Huancavelica, Perú*
Luz Cárdenas

23. *La primera cruzada: Fiesta de Moros y Cristianos en Ayavirí, Yauyos, Lima, Perú*
Katherine Falcón Cárdenas

ECUADOR Y OTROS LUGARES DE AMÉRICA DEL SUR

24. *Las fiestas de moros y Cristianos en Ecuador*
Norberto Pelegrín Entenza

25. *Danzas de moros y cristianos en otros lugares de América del Sur*
Milena Cáceres Valderrama

AMÉRICA CENTRAL

26. *El caso guatemalteco: Las danzas tradicionales de moros y cristianos en América*
Carlos René García Escobar

27. *Fiesta de moros y cristianos en territorio de El Salvador 2019*
Mario Pleitez

28. *La Fiesta de moros y cristianos en otros países de América Central*
Milena Cáceres Valderrama

AMÉRICA DEL NORTE

MÉXICO

29. *Danza de moros y cristianos en el estado de México: caso Totolapán en el estado de Morelos*
Lucrecia Rubio Medina

30. *Formas de Alteridad en la tradición mexicana de moros y cristianos*
Beatriz Aracil Varón

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

31. *Conquista, reconquista, desconquista: Imaginarios coloniales y descoloniales a lo largo del Camino Real de "Tierra adentro"*
Enrique R. Lamadrid y Miguel Gandert

32. *Fiestas de moros y cristianos en Estados Unidos de América*
José Sirvent

ASIA

33. *Ritual y danza en las representaciones de moros y cristianos en Filipinas*
Isaac Donoso

34. *Rajah Carlomagno: El Chavittunatakam y los orígenes de las representaciones de batalla en la India*
Geetha K. Wilson

EN EL MUNDO LUSOFONO

PORTUGAL

35. *Auto de la princesa Floripes, entre el mito y la realidad*

Luis Alberto Días Franco

BRASIL

36. *Cavalladas en Santo Antonio da Patrulha*

Ana Zenaida Gomes Ourique y Rosa María Gil Gomes

ÁFRICA

37. *Una princesa negra: reverberaciones colonialistas en el auto de Floripes de Sao Tomé y Príncipe*

Alexandra Dumas

38. *Otras obras de Moros y Cristianos en el mundo lusófono*

Milena Cáceres Valderrama

REFLEXIONES GENERALES

39. *De los orígenes y lo extraordinario: Los mitos y su fundamentación en las celebraciones festivas de moros y cristianos*

María Dolores Vargas Llovera

40. *La religión como elemento de la fiesta, hoy*

Padre Ginés Pardo García

41. *La fiesta de moros y cristianos como sistema productivo local: economía turismo, artesanía y "branding"*

Antonio Martínez Puche y Salvador Martínez Puche

Estudios fundamentales ya publicados

42. *Valores culturales de la fiesta de moros y cristianos*

Demetrio Brisset, Tercer Congreso Nacional de las fiestas de moros y cristianos, Murcia, 2002

43. *Aspectos folclóricos y literarios, de la fiesta de moros y cristianos en España*

María Soledad Carrasco Urgoitia. París, Unesco, 1984

COLOFÓN

Carlomagno, un emperador universal

Cristina Flórez Dávila

UNDEF: *Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos*

Pepa Pratz

Mirando hacia el futuro: conclusiones y recomendaciones

Milena Cáceres Valderrama

Chavittunatakam- an Indo-Iberian heritage at crossroads. *Kaaralmaan Chavittunatakam and Moros y Christianos in Kerala, India*

Geetha K Wilson

Ashoka Trust for Research in Ecology and the Environment (ATREE), Bangalore, India

Abstract

The proselytization activities of the Padroado patronage in the early half of the 16th century created the Latin Catholic communities in the southern coastal regions of India. The missionaries with the help of local scholars designed *Chavittunatakam*- The Stamping Drama- an entertaining performance as one of the mediums to teach the catholic ways of life to the largely illiterate converts. Seeped in European liturgical performances and the multi-ethnic aesthetic pre-occupations of the Dravidians, *Chavittunatakam* continues to be performed even today in Kerala- a state in southern India. The most popular (arguably the oldest) *Chavittunatakam* text- *Kaaralmaan Charitham*- the Chronicle of Emperor Charlemagne, has joined the league of many, distinctly similar art forms evolved from the export of *Moros y Christianos* tradition, speckled across the world by Iberian colonisers. Current academic discourse on *Kaaralmaan Chavittunatakam* places the base text of the performance to medieval French and Latin texts.

A detailed analysis of the *Kaaralmaan Chuvadi* (performance text) shows that it follows *La historia del emperador Carlomagno y de los doce Pares de Francia*- the hugely popular Castilian work by Nicolas de Piamonte, which was the

first literary work to substitute “Turks” for “Saracens”. The presence of distinct Chuvadi texts with conspicuous references from Jeronimo de Moreira Carvalho’s “*Segunda parte da História do Imperador Carlos-Magno e dos doze pares de França*” and Alexandre Caetano Gomes Flaviense’s “*Verdadeira terceira parte da História de Carlos Magno*” from different coastal communities in Kerala point to the subsequent introduction of Charlemagne epics to the Latin Catholic communities in the later years. This point to the hitherto unexplored realm of Iberian influence in Kerala’s performance traditions.



Paarimaarude maranam (The death of paladins) *Chavittunatakam* performance by the *Cochin Chavittunataka Kalari* on April 28, 2019, in the market beach near *Soudi Church*, Kochi, Kerala. Onstage, Charlemagne (seated in the middle) discussed with Oliver and the other paladins whether he should accept the invitation from *Marseillan Raja*. The photo is taken by the author.

La Fiesta de moros y cristianos en Canta: *Un análisis etnográfico*

Mariam Aranda Mostacero
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad Católica Sedes Sapientiae

Resumen

Trabajo de campo desarrollado dentro de las actividades del Grupo de Tradición Oral Peruana del Instituto Riva Agüero, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El objetivo es describir la fiesta de Moros y Cristianos en el distrito de Huamantanga, provincia de Canta, del departamento de Lima. Se ofrece una visión general de la fiesta, una breve reseña histórica de la provincia de Canta y el origen de la tradición vinculado al proceso de evangelización en el Perú. Asimismo, se presenta una aproximación al análisis etnográfico de la fiesta, de acuerdo con los criterios propuestos por el filólogo portugués Aires Augusto Nascimento.



Figura 1. Moro y cristiano, enfrentados. Huamantanga, octubre 2016 - Foto: Mariam Aranda



mesa:

PINTURA, ESCULTURA Y OTRAS ARTES GRÁFICAS

Andrea Greco de Álvarez

El Cristo histórico de la Villa 25 de Mayo.
Arte en la imaginaria cuyana del siglo XIX

Lia Sipaúba Proença Brusadin

Objeto e Devoção: Visualização de
esculturas religiosas no Brasil Colônia

Annick Marcela Benavides Workman

La minería espiritual. Imágenes agustinas
de la extracción de almas en lugares
“inaccesibles”

Vicent Francesc Zuriaga Senent

Iconografía mercedaria en el Virreinato
del Perú

Renata Maria de Almeida Martins

Asia y el patrimonio de las Misiones
Jesuíticas en la América Portuguesa.
Un enfoque basado en los saberes y la
biografía de los artistas y objetos en
el Sur global

Ma. Margarita Vila Da Vila

El primitivo retablo mayor del Santuario
de Copacabana: orígenes y estudio
iconográfico

Magaly Patricia Labán Salguero

La Virgen de Copacabana en pinturas,
retablos portátiles y cajas de imaginero
de Chucuito

RESÚMENES:

Susana Gandert

La evolución simbólica de la Virgen
en las rebeliones de los indios Pueblo
de Nuevo México colonial: Nuestra
Señora de la Conquista y Nuestra
Señora de la Macana

Gloria Cristina Flórez

Iconografía medieval en Huaman
Poma de Ayala: De la Boca del
Infierno a la Ciudad del Infierno

María Angélica Martínez Rodríguez

Mudejarismo en el norte de México.
El Tenebrario de la Catedral de
Durango

Emma Patricia Victorio Cánovas

Patrimonio textil virreinal en Lima:
los ornamentos litúrgicos y el arte del
bordado

Aranzazu Hopkins Barriga

El criterio de la unidad potencial en
la conservación y restauración de la
pintura colonial peruana

José Elías Gutiérrez Meza

La Virgen del Lago en el cine: *Virgen
de Copacabana* de Leónidas Zegarra



El Cristo histórico de la Villa 25 de Mayo. *Arte en la imaginería cuyana del siglo XIX*

Andrea Greco de Álvarez

CETHI Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Presentamos un Cristo de altar perteneciente a la Iglesia Histórica de la actual Villa 25 de Mayo, antiguamente San Rafael del Diamante, población sureña en la provincia de Mendoza, en la región andina de la Argentina.

Brevemente contextualizamos el pueblo y su templo, el papel que ambos desempeñaron en el afianzamiento de la frontera y la evangelización misionera.

Luego, nos detenemos un momento a analizar la representación artística del Cristo Crucificado y el momento de aparición y desarrollo de los Crucifijos de altar. Con todos estos elementos, intentamos, finalmente, describir, caracterizar, contextualizar y formular algunas hipótesis que permitan hilvanar ideas sobre el origen y datación de la imagen, su uso y sentido a través del tiempo y hasta la actualidad.

Palabras Clave: Arte siglo XIX – Crucifijo – Imaginería – Altar Crucifix

El Fuerte San Rafael del Diamante

Avance de la frontera al sur de Mendoza en 1805

El espacio americano con sus características geográficas propias fue condicionando el avance o retroceso del poblamiento. Las grandes distancias, los obstáculos de la aridez y el desierto y, en estas tierras, el fenómeno conocido como la “araucanización” de las tribus indígenas del sur de Mendoza demoraron el poblamiento estable en esta zona hasta principios del siglo XIX. Por otro

lado, estos mismos obstáculos fueron los que motivaron el avance pionero, es decir el corrimiento de la frontera hasta estas tierras.

El fuerte fundado en la actual Villa 25 de Mayo, fuerte denominado inicialmente San Rafael del Diamante fue un frente pionero. Una de las últimas fundaciones hispánicas en el actual territorio argentino fue instalado en 1805 a pedido de las tribus del lugar. La frontera era un espacio de inseguridad constante que para ser afianzado precisaba de modo indispensable contar con un centro

de refugio. Esta función era cumplida por la fortificación militar.

Autores como Frederik Jackson Turner o Carlos Mayo se han ocupado de la frontera en general. Nosotros lo hemos hecho de modo particular, centrando nuestra atención en la Villa Vieja. Así, hemos analizado en trabajos anteriores, desde ese caso histórico, el espacio geográfico que implicaba una región de encuentro cultural entre indios y poblaciones “blancas”. La frontera era un ambiente y un proceso que separaba y ligaba a la vez y que por todo ello configuraba una sociedad con sus propios tipos sociales, sus peculiares formas de relación y rasgos particulares. Una sociedad con “sus propios códigos y estrategias de supervivencia (...) una sociedad cuyas lealtades estaban divididas y que vivía una relación ambigua con sus vecinos, los “indios”. Por un lado, debía soportar los malones y ver morir o caer cautivos a algunos de sus integrantes, pero por otro encontró varias formas de convivencia con las tribus de la pampa que le permitieron sobrevivir” (Greco, 2007).

Porque si algo está claro es que la frontera no era esa línea trazada imaginariamente entre fortines y fuertes desde Buenos Aires a Mendoza, sino una franja más o menos

inestable entorno a esa línea, ya que toda la vida dentro de ese espacio se encontraba condicionada por la vecindad indígena.

La creación de un fuerte hacia el sur de Mendoza, a más de 200 km de la ciudad capital establecía un centro de refugio, un espacio de seguridad indispensable. Esta fundación había sido solicitada por un grupo de caciques puelches y pehuenches, quienes acaudillados por la cacica María Josefa Roco habían viajado a Buenos Aires a pedir al Virrey Rafael de Sobremonte, la creación de un fuerte para defensa de ellos mismos respecto de los ataques de las tribus araucanizadas que presionaban y organizaban malocas desde el sur.

Para que esto fuera factible los caciques y capitanejos ofrecían entregar parte de sus tierras para la fundación. El fuerte tendría una importante función defensiva pero también era un avance de la frontera agrícola y de la explotación ganadera. La función cultural y espiritual que toda colonización implicaba estuvo presente desde el primer momento, pues los mismos caciques solicitaron que se nombrara capellán al Fraile Francisco de Inalicán (a la sazón en la ciudad de Mendoza, en el convento franciscano quien por su origen mapuche sirvió de intérprete en los



Figura 1. Detalle del rostro de la talla del Cristo, *Fotografía propia.*

pactos que con frecuencia se celebraban). En el mismo acuerdo con el Virrey y el posterior Parlamento celebrado el 2 de abril de 1805 en las tierras aledañas al futuro fuerte, varios de los caciques y capitanejos aceptan el bautismo y la reducción a vivir al amparo del Fuerte.

La Iglesia del fuerte

Misión evangelizadora en la frontera con el desierto

La parroquia Nuestra Señora del Carmen es el templo más antiguo de todo el sur provincial. Este es el tercer templo que se construyó desde la fundación del Fuerte de San Rafael. El primero estuvo resguardado por las anchas paredes en el interior de la fortificación. Del segundo se tiene pocos datos. Apenas que estuvo fuera de los muros que rodeaban el Fuerte y que perduró unos 30 años. La construcción de este tercer templo se remonta a febrero de 1876 cuando se colocó la piedra fundamental que fue bendecida por el cuarto obispo diocesano de Cuyo, fray José Wenceslao Achával.

Hasta 1869 la capilla de San Rafael había oficiado de vice-parroquia del curato del Valle de Uco. El nuevo templo recién fue inaugurado en 1891. Es la Capilla más antigua del sur mendocino. (La de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Malargüe se empezó a construir en 1880). La Iglesia dedicada a Nuestra Señora del Carmen es de estilo colonial, de sólida construcción realizada con gruesos adobes (cfr. detalle de ancho de las paredes), hermosa en su simplicidad, de una sola nave, con techo de caña y barro. La tirantería y tijerales del techo está realizada con álamo trabajado artesanalmente, cuadrado a hacha.

El edificio tuvo originalmente el campanario detrás del altar. Pero ese campanario se vino abajo y por eso debió construirse uno nuevo sobre el pórtico de entrada. Años más tarde, al observarse grietas en el nuevo campanario se decidió bajar las campanas. Hace poco tiempo (en 2007) se construyó una espadaña al lado del templo histórico, en la cual se instaló una campana nueva y se reinstalaron dos de las antiguas campanas.

El templo se levantó frente a la plaza que se construyó en 1884 y que a partir de 1910 se pasó a llamar Centenario.

En esta Iglesia (declarada Monumento Histórico Provincial/89 y Patrimonio Cultural Departamental/93) se resguardan las imágenes de la Virgen del Carmen que se presume es de la época fundacional, y un Cristo crucificado tallado en madera (fechado en 1862). La Virgen es una imagen de vestir, con largo cabello natural. El Cristo es una talla policromada de bulto o talla completa con los brazos ensamblados.

El crucifijo de altar

Elemento principal

Si bien hoy la muerte de Cristo en la cruz es la imagen central del arte cristiano, esto no ha sido siempre así. “Dentro de la iconografía cristiana, la cruz es la imagen que aparece representada más tardíamente”, afirma Pilar Dussel (85). La imagen de la Cruz se empezará a utilizar y se extenderá a partir de la oficialización del Cristianismo. En cada época las principales características de la cosmovisión vigente se manifestarán por medio de la representación plástica. En el caso de América será principalmente el barroco americano el lenguaje que configurará el arte religioso hispanoamericano. Asimismo, se reconocen expresiones diferenciadas entre el barroco hispano, el barroco criollo y el barroco mestizo.

Por otro lado, hemos de considerar también la particularidad de este tipo de representación del crucifijo que tiene un fin determinado: presidir el altar de la celebración eucarística. “La costumbre de colocar la cruz sobre el altar data del siglo IX en la Iglesia oriental y del siglo XI en la occidental” nos informa Tesoros del Patrimonio Cultural de España. Al principio, la cruz se colocaba tras el altar o a uno de sus lados, o bien en manos de un ministro, presidiendo la misa. Inocencio III habla de la costumbre de poner la cruz sobre el altar como una costumbre romana cuyo uso se fue generalizando en el siglo XIII, pero sin imponerse como obligatoria hasta el siglo XVI. “La primera manifestación explícita

aparece en el Misal de Pío V. A comienzos del siglo XI se inició la práctica de grabar o esculpir en relieve o en bulto redondo la figura de Cristo crucificado, originándose así el crucifijo”.



Figura 2. Talla completa, puede observarse en el centro del crucifijo un círculo con la representación de la Trinidad o Delta Místico, *Fotografía propia*.

La información que nos brinda la Enciclopedia Católica es más completa que el sitio de Tesauro: “El crucifijo es el elemento principal del altar. Se coloca en el altar para recordar al celebrante y a los feligreses que la víctima que se ofrece sobre el altar es la misma que se ofreció en la Cruz. Por esta razón el crucifijo se debe colocar sobre el altar siempre que se celebra la Misa (*Constit. Accepimus* de Benedicto XIV, 16 jul. 1746). La rúbrica del Misal Romano (XX) establece que debe ser colocado en el centro del altar entre los candeleros, y que debe ser lo suficientemente grande como para ser visto convenientemente por el celebrante y los feligreses (*Sag. Cong. Rit.*, 17 sep. 1822). (...) siempre debe estar visible para todos los que asisten a la Misa (*Ibid.*)”.

Acerca del origen de la práctica considera probable que la costumbre de colocar un crucifijo sobre el altar haya comenzado hacia el siglo VI. “El Papa Benedicto XIV (*De Sacrosanto Missae Sacrificio*, 1767, P. I, 19) sostiene que esta costumbre viene desde los tiempos de los Apóstoles”. Sin embargo, también resalta el hecho de que la evidencia documental más antigua de la costumbre de colocar una Cruz sobre el altar es el canon III



Figura 3. Ruinas del Fuerte San Rafael del Diamante, *Fotografía: <https://www.flickr.com/photos/thejourney1972/2924676215>*.

del Concilio de Tours, reunido en 567: «*Ut corpus Domini in Altari, non in armario, sed sub crucis titulo componatur*».

El Cristo histórico

Descripción y datación

¿Por qué detenernos en la observación, descripción y formulación de hipótesis acerca de un crucifijo de altar? Creemos apropiado exponer tres motivos para la atención a esta obra.

El crítico inglés de arte John Ruskin escribió en el Prefacio de *St. Matk's Rest* escrito para los visitantes de Venecia: “Great nations write their autobiographies in three manuscripts;—the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three, the only quite trustworthy one is the last”. (Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. No se puede entender ninguno de esos libros sin leer los otros dos, pero de los tres el único fidedigno es el último). Si esto es así, vale la pena detenerse en las obras que nos permiten reconstruir el arte de nuestras naciones.

Por otro lado, parafraseando al prof. Sustersic podemos decir que estas imágenes guardan verdaderos archivos de información, hasta ahora poco consultados y a veces, casi secretos, que permiten reconstruir el surgimiento y desarrollo de la cultura de nuestro pueblo. El nacimiento y la evolución de los estilos constituye el índice más fidedigno del desarrollo de una cultura, permitiendo conocer las variables culturales e históricas de las etapas de sus producciones artísticas. Como afirma Héctor Schenone la cantidad enorme de Crucifixiones implica un desafío para el crítico pero también hace referencia a la importancia del tema en la época. Pilar Dussel afirma que una imagen religiosa, además de su forma, color, proporción e historia, nos manifiesta el sistema de ideas y creencias de ese momento que no es otra cosa que el reflejo de los

valores de la época. “Por eso es imposible desligar estos Crucificados de su pasado, de lo que significaron, para dónde y por qué estuvieron hechos. Esto no implica descuidar el estudio del aspecto formal, sino por medio de éste, poder decodificar su lenguaje peculiar” (85). En este sentido es que creemos que puede ser una contribución ensayar algunas hipótesis.

Finalmente, esta imagen nos permite reconstruir algo de ese proceso iniciado en Europa y trasladado a América tras la contrarreforma que procuró la evangelización de los naturales y su educación en la doctrina religiosa. Para este fin se utilizó al arte como instrumento de *propaganda fidei*. La expresividad, el simbolismo, la sencillez y comprensibilidad, la interpretación realista se conjugaron para estimular la piedad popular y acercar a los hombres a Dios. Conviene entonces observar con cuidado y detenimiento tratando de comprender la obra en su contexto.

La talla de la que nos ocupamos es un Cristo crucificado de altar. Un crucifijo o Cristo de tres clavos, según la catalogación hispánica. Tiene una altura total de 71 cm y un ancho de 48 cm (el Cristo mide 48 cm por 40 cm, el peso de la talla es de 1311 g).

La cruz está barnizada o repintada en color café oscuro. Este barnizado es de época relativamente reciente y no se corresponde con el trabajo original de encarnación de la imagen. El cuerpo de Cristo aparece inclinado hacia adelante, con ambas rodillas flexionadas levemente, ambos brazos estirados, la cabeza inclinada hacia abajo y en dirección a la derecha. Cristo está representado en el momento posterior a la muerte, los ojos cerrados, el costado ya ha sido perforado por la lanzada. No hay dramatismo sino serenidad, a pesar de la sangradura. Los brazos están ensamblados con tarugo de madera (ver detalle de fotografía). La anatomía es simple, geométrica, el tallado del cuerpo es muy intuitivo. En la parte superior de la vertical de la cruz una cartela tiene la inscripción INRI, y en el cruce de ambos brazos de la cruz un círculo dorado contiene el símbolo



Figura 4. Detalles del interior de la iglesia, ancho de las paredes, techos, pórtico y campanario, *Fotografías propias.*

de la Trinidad y la Providencia: un triángulo equilátero con un ojo dentro, el Ojo que todo lo ve, que representa el ojo providente de Dios que penetra todos los secretos y conoce hasta el interior de las almas. El triángulo está rodeado por rayos de luz. El triángulo ha sido utilizado durante muchos siglos para representar a la Trinidad divina (tres personas y un solo Dios verdadero). Los estallidos de luz representan la santidad y divinidad de Dios. La talla tiene un pie formado por dos polígonos superpuestos que conforman una pequeña escalinata como la del altar. La factura de dicho pie parece ser posterior a la imagen, hecha con poco detalle, con finalidad práctica y poco valor estético. Tal vez pueda ser producto de una reparación. El pie aporta el mayor peso a la imagen ¿Podrá ser un agregado con la finalidad de darle firmeza y estabilidad a la imagen? Detrás del pie está pintada la fecha "1862". Se ignora quién hizo esta inscripción. La talla podría ser anterior a esa fecha. Se sabe que estuvo perdida por haber sido robada y que más tarde fue recuperada. ¿La fecha podría ser la de la recuperación? No tenemos, de momento, documentación alguna que nos permita corroborar o rechazar esta hipótesis.

Si seguimos la descripción de las principales técnicas, para el caso de imágenes de bulto o exentas, podríamos aplicar a nuestra imagen las siguientes características del proceso de producción de la imagen.

"El trabajo artesanal se iniciaba comúnmente con la selección de la madera (...). Se continuaba con el tallado, que utilizaba preferentemente al cedro de madera suave pero firme". El proceso partía en el **destronque**, proseguía con el **desbastado**, para luego dar forma con gubias y formones usando finalmente limas, escofinas y lijas. Al **tallado** le seguía la **imprimación**, se lijaba toda la superficie hasta lograr una textura tersa, se aplicaba agua caliente y posteriormente una capa de agua-cola caliente con temple. A continuación, se aplicaba pintura, primero los tonos lisos que eran rasguñados usando un garfio metálico **-esgrafiado-** imitando la vestimenta de la época siguiendo un patrón de diseño. En este Cristo es posible observar el esgrafiado aplicado al paño de pureza (lienzo que tiene atado a la cintura) en el cual se observan los pliegues rectos, paralelos, regulares y aplanados. Sustersic que ha estudiado en profundidad el arte guaraní jesuítico clasifica este estilo de pliegues

como “pliegues aplanados” y los ubica temporalmente 1680 y 1768 aunque para las imágenes domésticas se prolonga hasta 1900. Explica que de la órbita jesuítica pasó al ámbito de la orden franciscana y luego se prolongó a la imaginería de uso doméstico.



Figura 5. Detalle de la talla lateral derecha, *Fotografía propia.*

En nuestro caso, como no hay aplicación de dorados ni otras láminas de metal, tampoco imitación de telas la imagen no pasó por las etapas de embolado, dorado, estofado ni brocado.

Creemos que se pueden destacar como sobresalientes tres características: 1) la sobriedad de la representación geométrica (en costillas, pliegues paralelos y aplanados del paño de pureza, y en los cabellos, Schenone, 300). 2) la forma en que está trenzada la corona de espinas, así como la expresión del rostro demacrado y sereno. Encontramos pequeñas similitudes -en expresión y trenzado de la corona- con el Crucifijo del pueblo de San Miguel, Laguna de Iberá (Corrientes). También el Cristo del Seminario de Mendoza (antiguamente llamado “de los Huarpes”) tiene su corona de espinas realizada con el mismo tipo

de trenzado. Sin embargo, esta imagen responde a una concepción barroca, no así el Cristo de la Villa 25 de mayo (Sechenone, 298). 3) la profusión de sangre sobre la espalda del crucificado (semejante al Cristo del Seminario, en este aspecto).

Debido a que no tenemos ningún documento escrito ni tradición oral que certifique el origen, sólo podemos esbozar algunas hipótesis basándonos en la generalidad de los casos. Como es sabido muchas imágenes fueron traídas desde España y también desde Italia, especialmente durante la época de los jesuitas. “Si nos referimos particularmente a la zona de Cuyo, estas imágenes llegaron tanto por los valles Calchaquíes desde el Perú o de la Capitanía General de Chile y, a través de ésta, desde Quito y en ocasiones desde Buenos Aires. Hay que tener en cuenta que Mendoza, si bien no era una gran ciudad, era un lugar de paso obligado para realizar el comercio entre las zonas mencionadas” (91). También hubo artesanos de oficio. Las obras no eran concebidas con finalidad estética, sino para llamar a la oración y en sí eran oración. Por eso, en la mayoría de los casos son anónimas. El imaginero se transformó en el santero criollo. Estos oficios se conservaron hasta que apareció la producción en serie.

Así, nuestro Cristo ha sido, probablemente, obra de las manos de un imaginero o un santero criollo, que encontraba su propio modo de orar por medio de esta y otras tallas. Su autor seguramente no se consideraba un artista y, aunque tal vez no supiera explicarlo, se proponía dar un discurso gráfico sobre el sentido redentor del dolor. Estos fines vueltos madera en el interior de la talla siguen aún hoy presentes. Todavía hoy, a pesar del paso del tiempo, el desgaste de los materiales o del lustre, y las intervenciones más o menos felices de otras manos: aún hoy consigue su fin. Porque es importante resaltar, antes de terminar, que este Cristo crucificado sigue fiel a su sentido primigenio, no está encerrado en una vitrina o en un museo. Sigue siendo lo que siempre fue: un Crucifijo de altar destinado a presidir la Santa Misa y el espacio sagrado como también a despertar la piedad del celebrante y todos los circunstantes.

Notas y bibliografía

1. SUSTERSIC, Bozidar Darko, *Imágenes guaraní-jesuíticas; Paraguay, Argentina, Brasil*, Asunción, Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 2010. SCHENONE, Hector. *Iconografía del arte colonial; Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
2. COOK, E.T. y WEDDERBURN, A. "Preface to St. Mark's Rest", *The Works of John Ruskin*, London, George Allen, 1906, p. 203.
3. GONZÁLEZ VENEGAS, S.C. *Historia de la Iglesia y convento de la recoleta franciscana*, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2004.
4. SCHULTE, Augustin Joseph, "Altar Crucifix", *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company, 1907. 12 Jun. 2021 <http://www.newadvent.org/cathen/01352a.htm>. Crucifijo de altar, <http://tesauros.mecc.es/tesauros/bienesculturales.html>.
5. HUNEEUS ALLIENDE, Teresa: Protocolo para la descripción de imagerie religiosa virreinal (siglos XVI-XIX)", Santiago de Chile, DIBAM, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014.
6. DUSSEL de ARGUMEDO, Pilar: "Los Cristos en la imagerie cuyana", en: *Cuadernos de Historia del Arte*, n° 16. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo), 1996-97, p. 85 ss. cfr. Ponencia DUSSEL de ARGUMEDO, Pilar: *Cristo del Seminario*, Mendoza 2015.
7. GRECO, Andrea Carina, "San Rafael como frontera, códigos y lealtades", en: GRECO, Andrea Carina et al, *100 años de historia, hombres y letras, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras*, 2007. GRECO, A.: *La quema de las iglesias (1955) y la diócesis de San Rafael; una imagen con historia*, ponencia presentada en el I Congreso Diocesano de Historia Eclesiástica, 2011.

Objeto e Devoção: *Visualização de esculturas religiosas no Brasil Colônia*

Lia Sipaúba Proença Brusadin
Universidade Santa Úrsula

Resumo

Tornar as imagens reais e com feições humanizadas foi a principal característica das obras reproduzidas pelos Impérios Europeus Modernos, cuja finalidade era difundir a religião católica no Ultramar. Este estudo tem como objetivo analisar o conjunto escultórico dos Passos da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Itu (SP – Brasil), por meio de uma investigação teórico-prática da sua dimensão histórica, iconográfica, usos/funções, técnicas e materiais. A metodologia se fundamentou na pesquisa bibliográfica, documental e registro fotográfico *in situ*. Concluímos que os Passos da Paixão eram objetos de devoção assimilados e aclimatados pelas circunstâncias e necessidades da vida cotidiana no Brasil Colônia, evidenciando-os como documentos do viver e das experiências da vida passada e presente.

Introdução

A escultura devocional foi uma das formas mais importantes da dramatização humana da imagem cristã, em consequência da sua verossimilhança e tridimensionalidade, colaborou para o triunfo do catolicismo e ascensão das influências e poderes dos Impérios Europeus Modernos. No Ultramar, a apropriação, aclimação e usos das imagens sacras faziam parte do cotidiano das pessoas. Esses objetos cumpriam funções diversas para suprir as necessidades materiais/imateriais e de enfrentamento das desventuras diárias. Além disso, a maneira como um objeto de devoção deveria ser visualizado auxilia na compreensão de como uma dada sociedade se percebe no mundo. Tais imagens representam o religioso, mas

também, outras tantas questões simbólicas, ideológicas e os anseios individuais e coletivos.

Dessa maneira, analisamos o programa imagético das esculturas da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo da Vila de Itu no Império Português, na sua dimensão histórica, iconográfica, técnica e material. Por sua vez, esse tipo de pesquisa só é possível mediante a uma análise teórico-prática, embasada em documentos, por meio de uma bibliografia específica e, principalmente, pelo contato real e direto com estas obras dentro do contexto e do espaço que elas estão inseridas. A pesquisa transdisciplinar e a preservação desse tipo de acervo são fundamentais para a compreensão das



Figura 1. Igreja da Ordem Terceira do Carmo e Hospício, Itu (SP - Brasil). Foto: Lia Brusadin, 2016.

qualidades artísticas e dos hábitos e práticas daquela associação religiosa laica do século XVIII.

A Ordem Terceira do Carmo de Itu (SP - Brasil)

No século XVI e inícios do século XVII, a região da Capitania de São Vicente (atual São Paulo) era inexpressiva para o Império Português, sua economia era sustentada pela captura de índios associada à posse de terras para cultivo. Por volta ano de 1765, com a criação do governo da Capitania com sede em São Paulo, foi quando se desdobrou e impulsionou o desenvolvimento da vida urbana (ARAÚJO, 1997). Com isso, começaram a aparecer muitas construções civis e também obras de reedificação de igrejas, possibilitando contratos de artífices. As ordens terceiras e irmandades foram as grandes responsáveis pela maioria desses contratos, com a edificação e ornamentação dos templos. Assim, juntamente com os frades conventuais, criaram uma rede de edifícios nos principais núcleos urbanos.

As Ordens Terceiras Carmelitas têm a sua origem nos Frades ou Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte

Carmelo, na Palestina, é uma associação de fiéis, que participam no século do espírito de um instituto religioso, sob a sua orientação, levam uma vida apostólica na busca da perfeição cristã (FRANCO, 2010). A Regra era o que as diferenciava das demais associações piedosas laicas, composta por um conjunto de normas e exercícios espirituais, inspirada nas disposições análogas prescritas para a respectiva religião, ela condicionava a vida secular. Tais ordens eram compostas por membros da elite, mas havia também os profissionais que se destacavam e adentravam nessas comunidades. A entrada a uma associação religiosa representava uma fuga à marginalização, pois o indivíduo, “bem-nascido”, encontrava a projeção desejada e, depois de morto, era garantido um local para ser enterrado.

Já havia o culto à Nossa Senhora do Carmo em um dos altares laterais da Matriz de Nossa Senhora da Candelária na Vila de Itu, edificada em 1610. No ano de 1706, passou a residir na vila, morando em uma casa particular, o Frade Carmelita Manuel de Santa Maria. Lá ainda não existia uma Ordem Terceira do Carmo, porém, tinham alguns irmãos terceiros que solicitaram e, assim, obtiveram a assistência de um

religioso carmelita para atendê-los (NARDI FILHO, 2006). Os irmãos terceiros carmelitas começam a atuar em Itu em 1716. Em 30 de maio de 1720, a Câmara de Itu enviou ao Rei de Portugal, o pedido de licença para a fundação de um Hospício Carmelita, pois na vila encontrava-se um grande número de devotos com necessidade de religiosos para os exercícios espirituais.

Em torno do ano de 1782 a igreja da Ordem Terceira do Carmo teria sido inaugurada e estava em funcionamento. A fachada do templo foi demolida em 1828 e reconstruída somente em 1861. Ressaltamos que em Itu não houve a construção do edifício religioso da ordem primeira e do convento, sendo o único conjunto da Capitania de São Vicente composto somente pela igreja dos terceiros e o hospício (FIG 1). O hospício era o local determinado a habitação dos hóspedes, ou estrangeiros, geralmente religiosos vindos de fora, porém da mesma ordem. Isso ocorreu segundo Andrade (1945, p. 155): “Devido a uma ordem régia de D. Pedro datada de 1702, ficou decidido não permitir ‘novo convento na Vila de Itu’ que não fosse o dos franciscanos, já existente”.

A Ordem Terceira do Carmo de Itu possui as esculturas dos sete Passos da Paixão de Cristo. Foi pago pela fatura delas a quantia de 600\$000 ao mestre português Pedro da Cunha Antunes, originário de Braga (OLIVEIRA CÉSAR, 1927-1928). Tais imagens foram transportadas do Rio de Janeiro por navio e chegaram a ordem de Itu no ano de 1782. Esse é o conjunto escultórico que ainda encontramos e visualizamos hoje nos retábulos da nave da igreja.

Por fim, mencionamos a narrativa de viagem do naturalista francês, Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853). Ele que permaneceu no Brasil durante os anos de 1816 a 1822, período em que a coroa portuguesa estava instalada no país. Visitou a igreja da Ordem Terceira do Carmo de Itu, por volta do ano de 1839, descreveu o grupo escultórico dos Passos da Paixão de Cristo: “De cada lado da nave estão situados três altares, elevando-se sobre cada um deles uma grande estátua de madeira, pintada e vestida, que

representa Jesus Cristo em diversas atitudes de sua paixão”. Comentou também suas impressões: “não foi esquecido nenhum acessório para orná-las tais como grandes nimbos de prata etc., mas tudo isso não as torna mais belas” (SAINT-HILAIRE, 1940, p. 234). Tal narrativa é interessante porque mostra o estranhamento de um estrangeiro, acostumado com a arte neoclássica francesa, diante de uma tradição barroca ainda presente nas esculturas brasileiras.



Figura 2. Relação das esculturas/retábulos da igreja da Ordem Terceira do Carmo, Itu. Fonte: Lia Brusadin, 2017.

As Esculturas dos Passos da Paixão de Cristo

Entendemos por escultura a representação artística de uma figura nas três dimensões reais, expressando de forma verdadeira a terceira dimensão por meio do volume. A escultura policromada é uma obra artística em qualquer suporte recoberto por uma camada de cor em qualquer material ou técnica. A policromia é a camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas pictóricas e decorativas, que recobrem total ou parcialmente esculturas a fim de proporcionar-lhes um acabamento ou decoração (GÓMEZ GONZÁLEZ; ESPINOSA GÓMEZ, 2001). A

escultura é definida como imagem de vulto (livre no espaço – geralmente trabalhada frente e verso), classificada por imagem de talha inteira (totalmente talhada), articulada (com articulações nos membros) e vestir (acompanhada de complementação com vestes em tecido natural) (COELHO; QUITES, 2014).

O acervo das esculturas do Carmo de Itu possui como característica todas as imagens serem em madeira policromada, apresentarem olhos de vidro, os cabelos talhados e resplendor em metal. Em relação a sua técnica construtiva, as esculturas dos Passos variam entre as categorias de imagem de talha inteira e vestir. Salientamos que as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707*, proibiram que fossem feitas novas imagens de vestir e determinaram regras para as que já existiam:

“E mandamos que as Imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, e decente. E as antigas que se costumam vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos ou toucados. E não serão tiradas as imagens

da Igreja, e levadas a casas particulares para nelas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornados emprestados, que tornem a servir em usos profanos” (CONSTITUIÇÕES, 1707, p 256).

As *Constituições* foram uma coleção de normas e preceitos dogmáticas quanto as atitudes diante do que é sagrado, elas não se restringiam somente a Bahia, mas serviram a todo território colonial brasileiro, perdurando até 1906. Acreditamos que o forte caráter devocional das imagens de vestir levava a uma maior participação dos fiéis e conseqüentemente a possíveis exageros ornamentais e uma maior mistura entre as esferas do religioso e profano. Apesar de tais regulamentações, as imagens de vestir foram muito utilizadas no Brasil nos séculos XVII até o XIX.

Por sua vez, as esculturas devocionais possuem ou possuíam diversas funções e usos, tais como: estar expostas em retábulos de igrejas; na participação de ritos processionais durante as festividades católicas, ou ainda atuar em conjuntos cenográficos como as Via Sacras e presépios ou então serem incluídas em oratórios no culto doméstico. Esse tipo de objeto sofre



Figura 3. Cristo no Horto, escultura em madeira policromada, 144 X 62 X 52 cm. Foto: Lia Brusadin, 2016.

constantes modificações devido ao estado de conservação da matéria de que é feito e em virtude de seu caráter devocional, havia uma preocupação de como estas obras deveriam ser vistas e apresentadas conforme o decoro e a decência com as coisas sagradas. Muitos santos eram “reencarnados” (repintados) para o seu dia festivo ou lhe eram doadas novas roupas, acessórios e perucas. Desse modo, existia uma relação intimista e familiar entre fiel, objeto concreto e devoção divina.

O programa iconográfico desta Ordem Terceira é composto pelas esculturas dos Passos que corresponde às seguintes etapas da vida de Jesus Cristo durante sua Paixão: Horto; Prisão; Flagelado; Coroado de Espinhos; Ecce Homo; com a Cruz às Costas e o Crucificado. Tais objetos se encontram nos retábulos laterais da nave e a imagem do Crucificado fica na parede do lado do Evangelho, próxima ao coro, da igreja (FIG 2). No século XVIII, durante as festividades da Semana Santa, estas esculturas eram retiradas de seus retábulos para serem levadas em andor pelas vias públicas no cortejo do Triunfo. Na tradição cristã, o Triunfo foi o momento no qual Jesus entra de forma triunfal na cidade de Jerusalém (Mt 21:1-11). Então, as esculturas dos Passos se caracterizam por serem ao mesmo tempo retabulares e processionais.



Figura 4. Cristo Crucificado, escultura em madeira policromada, 147 X 86 X 42 cm. Foto: Lia Brusadin, 2016.

O primeiro retábulo do lado da Epístola é o do Cristo no Horto, uma imagem de vestir

(FIG 3). Nesse móvel litúrgico também há a figura de um anjo, conhecido por anjo da Amargura que segura o cálice, aludindo à seguinte passagem do evangelho: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice. Contudo, não se faça a minha vontade, mas a tua! Apareceu-lhe um anjo do céu, que o confortava. Tomado de angústia, Jesus rezava com mais insistência. Seu suor se tornou como gotas de sangue, que caíam no chão” (Lc 22: 39-44). O cálice simboliza a paixão e morte de Cristo na cruz.

Na sequência, o Cristo Preso, também é uma imagem de vestir. Reproduz o momento que Jesus passou por um julgamento religioso por pregar a doutrina de Deus: “um dos guardas que estavam aí deu uma bofetada em Jesus e disse: ‘É assim que respondes ao sumo sacerdote?’ Jesus respondeu: ‘Se falei mal, mostre o que há de mal. Mas se falei bem, por que você bate em mim?’. Então Anás mandou Jesus amarrado para o sumo sacerdote Caifás” (Mt 27: 2). Seguido pela escultura do Cristo Flagelado, de talha inteira, com a sua coluna localizada à lateral esquerda (FIG 5). Para ter certeza de que Jesus seria condenado à morte, foi necessário conduzir também o julgamento perante o governador romano: “Então Pilatos soltou Barrabás, mandou flagelar Jesus, e o entregou para ser crucificado” (Mc 15: 12-15).

Nos retábulos do lado do Evangelho, temos o Cristo Coroado de Espinhos, imagem de talha inteira com complementação de vestes em tecido. Representa a ocasião em que Jesus é ridicularizado pelos soldados romanos: “Tiraram a roupa dele e o vestiram com um manto vermelho; depois teceram uma coroa de espinhos, puseram a coroa em sua cabeça, e uma vara em sua mão direita. Então se ajoelharam diante de Jesus e zombaram dele, dizendo; ‘Salve, rei dos judeus!’” (Lc 23: 11). A escultura do *Ecce Homo* possui a mesma técnica. Neste episódio Jesus ensanguentado é apresentado por Pilatos ao povo da porta ou varanda do Pretório: “‘Eis o Homem!’ Vendo Jesus, os chefes dos sacerdotes e os guardas começaram a gritar: ‘Crucifique. Crucifique!’” (Jo 19: 4-6).

Finalizando a sucessão dos Passos, o Cristo com a Cruz às Costas é uma imagem de vestir. Essa cena é o caminho de Jesus Cristo do Pretório até o Calvário ou Gólgota: “Eles levaram Jesus. Jesus carregou a cruz nas costas saiu para um lugar chamado ‘Lugar da Caveira’, que em hebraico se diz ‘Gólgota’” (Mc 15: 21-22). Na parede, próximo ao coro e à entrada da igreja, está o Cristo Crucificado, que é uma imagem de talha inteira (FIG 4). É o momento máximo da Paixão de Cristo, pois representa a consumação do projeto divino para a salvação dos Homens: “Amarraram uma esponja ensopada de vinagre numa vara, e aproximaram a esponja a boca de Jesus. Ele tomou o vinagre e disse: ‘Tudo está realizado’. E, inclinando a cabeça, entregou o espírito” (Jo 19: 28-30).

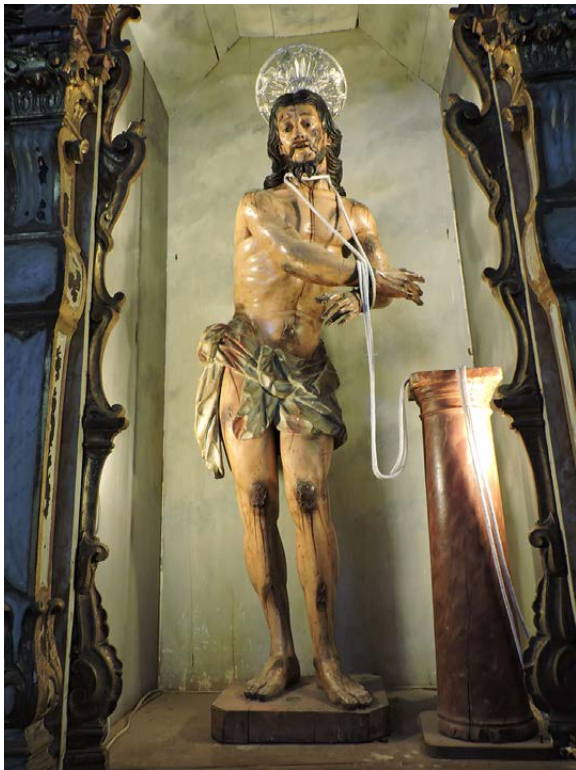


Figura 5. Cristo Flagelado, escultura em madeira policromada, 157 X 41 X 34 cm. Foto: Lia Brusadin, 2016.

A Paixão de Cristo fazia parte do repertório iconográfico dos terceiros carmelitas do Império Português. Representar a iconografia da humanidade de Cristo invocava sentimentos de compaixão e piedade. A devoção ao Cristo Humano fez dos Passos um piedoso e popular exercício, pois o sentido dramático da vida se expressava de modo

generalizado – epidemias, fome e guerras – e, assim, o homem buscava na religião a resposta e auxílio perante seus problemas cotidianos. Concebida como um Mistério, a Paixão foi representada artisticamente no interior das igrejas e/ou sendo carregada em procissões à céu aberto, cuja finalidade não era o entendimento racional dos sofrimentos de Cristo, mas, sim, ser um enigma diante do qual o fiel cristão deveria resignar-se para contemplar a felicidade divina. Durante o Concílio de Trento a ideia de santidade era fazer-se triunfante, com isso as obras sacras barrocas, em especial as esculturas – mais próximas ao real –, encarnavam movimentos humanizados, complexos e exagerados; tinham que representar o triunfo de Cristo ante a sua Paixão. As representações das realidades da vida de Cristo são sempre oferta de dor e, depois, de redenção.

A imaginária luso-brasileira dos séculos XVIII-XIX fez parte do desejo de um realismo visual e tornou-se um elemento significativo para os fundamentos de uma cultura e mentalidade barrocas. Arte barroca suscitou, de imediato, a liberação da sensibilidade na contemplação e na comunicação do homem com o objeto. As obras oferecem, por meio de seus pontos de vista, ângulos e/ou perspectivas que rompem com a linearidade, uma relação visual frutiva, que amplia e excita livremente a experiência dos sentidos e do gozo na inteligência. São múltiplas oportunidades aos olhos diante de uma arte de movimento, com diferentes dimensões, com cores de diferentes tonalidades e efeitos de luz e sombra. Os objetos tridimensionais proporcionavam e potencializavam a visualização desses aspectos.

Considerações Finais

Sob a ótica cristã, a religião e seus dogmas precisavam ser vistos, visualizados, especialmente na forma de obras artísticas concretas. Nesse sentido, compreender as esculturas devocionais para além de uma fruição da mensagem estética é percebê-las enquanto objetos que possuem uma eficácia particular e devem produzir em sociedades inteiras qualidades referentes às suas fantasias e desejos, criando, então,

limiares visuais. Para Didi-Huberman (2007) as imagens “abraçam” – envolvem espiritualmente o espectador – elas se abrem ou se fecham sobre nós, onde quer que elas despertem qualquer tipo de experiência interior. Essa experiência, em termos humanísticos, toca a alma e, em termos religiosos, proporciona o contato com Deus.

A partir da investigação do conjunto escultórico da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Itu foi possível esclarecer a existência de um programa iconográfico comum, verificamos as diferentes técnicas, materiais e funções

das imagens, sua natureza cambiante e a participação nas festividades religiosas. Não foi somente a produção das imagens, mas seu uso, suas funções e as relações entre elas e os seus traços humanizados que as tornaram objetos de diversas demandas. A devoção a esse tipo de acervo permitiu que muitas esculturas fossem, à sua maneira, preservadas. Portanto, este tipo de análise contribui para a compreensão das imaterialidades, materialidades e tecnologias, além de proporcionar uma dimensão das experiências humanas e suas vivências e são partes complexas e dinâmicas do viver.

Bibliografía

1. ARAÚJO, M. (1997). Teto da Igreja do Carmo de Itu original ou apenas diferente? **Revista de História FFLCH-USP**, 136, 73-82.
2. **Bíblia Sagrada** (1990). São Paulo: Edição Pastoral-Paulus.
3. COELHO, B. & QUITES, M. (2014). **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. Minas Gerais: Fino Traço
4. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia** (1707) Feitas e ordenadas pelo Illustrissimo, e reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de sua Magestade, propostas e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa, Miguel Rodrigues, MDCCLXV, (V. 4).
5. DIDI-HUBERMAN, G. (2007). **L’image ouverte: motifs de l’incarnation dans les arts visuels**. Paris: Éditions Gallimard.
6. FRANCO, J. (2010). **Dicionário Histórico das Ordens**. Lisboa: Gradiva, 2010.
7. GÓMEZ GONZÁLEZ, M. & ESPINOSA GÓMEZ, T. (2001). Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. **Arbor** CLXIX, 667-668.
8. NARDY FILHO, F. (2006). **A Cidade de Itu: cronologia ituana**. Itu: Ottoni Editora (A Cidade de Itu; 4).
9. OLIVEIRA CÉSAR, J. (1927-1928). Notas Históricas de Itu. **Revista do Patrimônio Histórico e Geográfico de São Paulo**, v. 25, 44-80.
10. SAINT-HILAIRE, A. (1940). *Viagem à Província de São Paulo* e Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Martins Fontes (Biblioteca Histórica Brasileira II).

La minería espiritual.

Imágenes agustinas de la extracción de almas en lugares “inaccesibles”

Annick Marcela Benavides Workman
Candidata al doctorado, Harvard University

302

Resumen

Este ensayo investiga una calcografía producida en Lima en el siglo XVII bajo un criterio consciente de los mecanismos extractivos que estructuraron la colonización de Sudamérica. El grabado fue encargado por la Orden de San Agustín en Perú y en él se visualiza la conversión de indígenas alegóricamente como una “minería espiritual”. El presente análisis identifica un proyecto agustino que se basó en una lectura profética del Libro de Job del Antiguo Testamento que conceptualizaba las almas de los indígenas como un tesoro destinado a enriquecer a Dios, tal como la extracción de minerales preciosos de las tierras en América fue destinado a enriquecer al rey de España. El proyecto justificó la permanencia de la orden agustina en Perú como misioneros y la extracción de recursos minerales de las tierras americanas por vía de la labor indígena.

La calcografía de Francisco de Bejarano

Y sus alusiones al Libro de Job

A fines del siglo XVI, cuando la Corona española aumentó la presión fiscal y las restricciones a las órdenes regulares en las Américas, la Orden de San Agustín recibió un regalo extraordinario de la Corona: el santuario de la Virgen de Copacabana, ubicado en la orilla sur del lago Titicaca. Este santuario, construido sobre los restos de un edificio que había sido sagrado para los incas y los habitantes locales, albergaba una escultura mariana venerada como

milagrosa y frecuentemente comparada con el tesoro. Una vez instalados en Copacabana, los agustinos intentaron capitalizar tanto el renombre de la escultura mariana local como el auge económico en la región debido a la extracción de plata.

Bajo el cuidado agustino, la Virgen de Copacabana alcanzó gran fama y llegó a ser copiada en forma escultórica. Asimismo, fue el objeto de sermones y libros, incluyendo el poema épico del fraile agustino Fernando de Valverde, titulado *Santuario de N. Señora de Copacabana en el Perú. Poema sacro*, de 1641. En la portada de esta publicación, la

escultura de la Virgen de Copacabana flota en el centro sobre un globo terráqueo que presenta un territorio denominado Perú [Figura 1]. La Virgen está flanqueada por las personificaciones alegóricas de Fe y Gracia. Debajo, dos frases promulgan una analogía inusual que vincula la evangelización con la minería: *in inuio e in umbra mortis*. Estas frases en latín apuntan a pasajes del capítulo veintiocho del Libro de Job, los cuales se entendían en el siglo XVII como alusiones proféticas a la extracción de minerales preciosos y almas humanas de las Américas por parte de los españoles.¹



Figura 1. Portada por Francisco de Bejarano (calcografía). Fernando de Valverde, *Santuario de N. Señora de Copacabana en el Perú. Poema Sacro*, Lima: Luis de Lira, 1641. Houghton Library, Harvard University, Cambridge MA.

En el Antiguo Testamento, el capítulo veintiocho del Libro de Job habla de una tentadora “preciosidad” escondida debajo de la tierra y ubicada más allá de un cuerpo de agua. Se abre con una descripción de vetas subterráneas de plata y pepitas de oro enterradas en la sombra de la muerte [*umbram mortis*] y destinadas a la extracción por el ingenio del hombre, en espera de mineros capaces de cavar ríos en piedras

para liberarlos. Por casualidad o destino, Job 28 también describe a un grupo de personas inaccesibles [*inuios*] y olvidadas al otro lado del cuerpo de agua. El capítulo se cierra alabando el tesoro escondido máspreciado: la sabiduría. Los agustinos en Perú entendieron la sabiduría como una metáfora para las almas indígenas, el tesoro supremo enterrado en la oscuridad del culto a los ídolos y en espera de la conversión al cristianismo.

Francisco de Bejarano, un fraile artista agustino, realizó la portada de *Poema sacro*. En la esquina inferior derecha de la página —*in umbra mortis* [en la sombra de la muerte]—, él colocó a un hombre vestido con una túnica doblada en picos escarpados, como si agachado e incrustado en las rocas, fuera un mineral destinado a ser extraído [Figura 2]. *In umbra mortis* se refiere al versículo tres de Job 28, el cual trata de un minero contemplando el eventual descubrimiento de todo lo precioso en la tierra, consciente de una piedra aún enterrada en la oscuridad y la sombra de la muerte. Al otro lado de la página —*in inuio* [en el lugar inaccesible]—, Bejarano colocó una serena laguna, delimitada por pastos a lo largo de sus orillas, que se extiende hacia un horizonte lejano [Figura 3]. Desde la peña a la izquierda observamos cómo cae el agua como una cascada hacia la laguna. *In inuio* se refiere al versículo cuatro de Job 28, el cual describe personas inaccesibles, separadas (presumiblemente del cristianismo) por un cuerpo de agua (presumiblemente el océano Atlántico).

Lo inaccesible del lago Titicaca

Tesoro en el agua

La laguna que aparece en el frontispicio de Bejarano es el lago Titicaca. Las primeras crónicas registran creencias indígenas donde narran que las parejas originarias de toda la humanidad se crearon en el lago Titicaca y que el Sol y la Luna emergieron por primera vez de las islas de Titicaca y Coati. Innumerables ofrendas compuestas de metales preciosos fueron confiadas a las profundidades acuosas de este lago. En sus publicaciones del siglo XVII, los agustinos

describieron el agua del lago Titicaca y las orillas circundantes como repletas de amenazas idólatras al cristianismo, porque sabían que era común que los pueblos indígenas adoraran las lagunas y otras características distintivas de la topografía. En la portada, la cascada que brota de la peña hacia el lago Titicaca actúa como agua bautismal, lo que se parece al agua vertida de la mano de un fraile agustino sobre un nuevo converso indígena, excepto que aquí la cascada sirve de evidencia de que la labor misionera de la Orden de San Agustín accedió incluso a los lugares considerados como las fronteras más distantes de la cristiandad.

El deseo de ubicar el notorio tesoro supuestamente escondido bajo este cuerpo de agua hizo que el fraile agustino Baltasar de Salas se obsesionara con lo oculto del lago Titicaca. Ya en 1589, antes de llegar a Copacabana, había solicitado y recibido de la Corona una licencia para excavar en busca del tesoro de Atahualpa enterrado bajo una huaca en Quito.² Una vez en Copacabana se dedicó a la búsqueda, inspeccionando la tierra e indagando sobre los rituales ancestrales y las ofrendas lujosas dadas al lago. Sus pasiones no misioneras enfurecieron al obispo López de Solís, quien pidió al virrey que enviara a Fray Baltasar de regreso a México. Los historiadores creen que la información recopilada por Fray Baltasar sobre Copacabana y las islas de Titicaca y Coati sirvió de recurso para Alonso Ramos Gavilán, un posterior fraile agustino que también investigó ritos antiguos en la zona.³

Tanto creía Ramos Gavilán en el tesoro escondido del lago Titicaca que llegó a acusar a los residentes de Copacabana de utilizar este tesoro secreto del lago para pagar sus deudas. Su acusación no era tan fantástica como nos pueda parecer hoy: era común que los pueblos indígenas extrajeran las ofrendas que se había depositado en siglos pasados en las lagunas para satisfacer las demandas tributarias establecidas por la administración colonial. No obstante, el tesoro del Titicaca siguió eludiendo a los agustinos y colonos españoles. Ramos Gavilán describe a los colonos torturando a

los lugareños de quienes sospechaban que conocían la ubicación del tesoro sumergido, pero, incluso después de infligir gran dolor, no pudieron determinar el paradero del tesoro.⁴ Si regresamos a la representación del lago Titicaca en el frontispicio de Bejarano, podemos interpretar que la escena donde la laguna recibe serenamente la cascada de agua bautismal sirve para apaciguar las ansiedades generadas por el propio deseo entre los agustinos de extraer todos los tesoros del lago Titicaca.



Figura 2. Detalle *in umbra mortis* de la portada de *Poema sacro*.

Almas extraídas

Tesoro en la sombra de la muerte

En el lado derecho de la página, *in umbra mortis* observamos la extracción idealizada del alma andina por vía de la conversión. El hombre sentado lleva puesta una diadema distintiva que recuerda a la corona mascaypacha, insignia real que antes se reservaba para el uso exclusivo del sapa inca. A esta figura se le puede identificar como Yupanqui Toca (también conocido como Túpac Yupanqui), el décimo gobernante del Imperio inca y un personaje de *Poema sacro* que el autor Valverde describe como portando una mascaypacha. Las crónicas nos dicen que Yupanqui Toca fundó los

cultos al Sol y la Luna en el lago Titicaca. El texto de *Poema sacro* vincula estrechamente a este personaje histórico con la idolatría, catalogándolo como uno de los tres “trofeos” –junto a Lucifer y la Muerte– encarcelados por la Virgen de Copacabana en la breña, la tierra descuidada alrededor del lago llena de peñascos rocosos. En el texto, Yupanqui Toca emerge de un enorme peñasco que se abre “como lo haría una boca repugnante” y procede a sancionar a un grupo de peregrinos cristianos rumbo a Copacabana por profanar su breña con su cristianismo. Luego, reconociendo la pérdida de su reino y de sus deidades antiguas, solicita ser encarcelado nuevamente en la piedra para evitar adorar a “una mujer débil y flaca . . . cuyo hijo murió miserablemente en un palo”.⁵ Siguiendo su petición, se sumerge de nuevo en el peñasco.



Figura 3. Detalle *in inuio* de la portada de *Poema Sacro*.

Bejarano contradice el poema al representar a Yupanqui Toca en medio de la conversión, a punto de ser liberado de su oscura prisión. El resplandor celestial de la Virgen de Copacabana atraviesa las densas líneas que rodean al inca. Casi sonriendo, el rostro del inca se levanta hacia la Virgen con sus manos entrelazadas en una forma cristiana de oración, mientras el ídolo demoníaco lo llama en vano. La mascaypacha que lleva señala su estatus de ser de la élite incaica

y, por lo tanto, la decisión de Bejarano de ubicar a este hombre incrustado en las profundidades de la tierra promueve el potencial extractivo de su orden en este grupo social, como si Bejarano dijera: “Sí, podemos extraer las almas de la élite de la sociedad inca y así procurar la gran sabiduría para Dios, y sí, esta riqueza es tan valiosa como la extracción de minerales de la tierra peruana”.

Esta visualización de la evangelización como minería recuerda la caracterización literaria de fray Diego Ortiz, un agustino que trabajó temprano en su carrera en un pueblo cerca de Potosí, donde, según Antonio de la Calancha, otro autor agustino, fue exitoso en esconder sus tesoros (espirituales) engendrados de minas (espirituales), como un “dichoso minero, pues cada golpe de barrera, le dava una joya”.⁶ La carrera de Fray Diego lo llevaría eventualmente a Vilcabamba, el último bastión de la resistencia inca contra la Corona, donde los agustinos tenían permiso para comenzar una misión especial y el codiciado acceso para realizar los bautismos de los famosos líderes incas.

El primer éxito se produjo en 1567, cuando el agustino fray Antonio de Vera bautizó a Felipe Quispe Titu, hijo mayor del sapa inca Titu Cusi Yupanqui. Un año después, el propio inca solicitó un bautismo agustiniano. Pidió a fray Juan de Vivero, prior del convento agustino de Cusco, que realizara el rito en el día de San Agustín. El prior creía que este bautismo funcionaría como un impulso a la hegemonía española, pues le escribió al rey de España: “quiere que lo vaya yo a bautizar y casar: también me escribió que quería que me hallase presente, al hacer la renunciación que pretende hacer de la acción que tiene a estos reynos en la persona de vuestra Magestad”.⁷ Después de su conversión, el inca Titu Cusi solicitó la ayuda de dos frailes agustinos para redactar una carta al rey Felipe II con la que pedía una compensación por la pérdida de su reino, presumiblemente a cambio de abandonar sus esfuerzos de resistencia en Vilcabamba. Si volvemos al frontispicio de Bejarano, podemos ahora entender que la escena de

la extracción idealizada del alma incaica recuerda la famosa conversión del líder inca Titu Cusi Yupanqui en Vilcabamba.



Figura 4. Martirio del bendito fray Diego Ortiz en Vilcabamba (calcografía). Antonio de la Calancha, *Crónica Moralizada*, Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1638. John Carter Brown Library, Providence RI. Realizado en el taller de Quellinus en Flandes.

Sin embargo, rápidamente los logros misioneros de los agustinos en Vilcabamba fueron afectados por la resistencia indígena. Los esfuerzos de los incas para mantener la soberanía política y religiosa en esta región exigieron la restricción del trabajo misionero y minero, pues la evangelización abrió fronteras a los colonos españoles y al pillaje colonial. El deseo de los españoles por evangelizar en Vilcabamba y sus alrededores fue motivado hasta cierto punto por su conocimiento de las minas en la región. Con su último aliento, el padre de Titu Cusi exigió que su hijo nunca tratara con los españoles ni permitiera su entrada a Vilcabamba. No obstante, Titu Cusi obsequió al agustino Fray Diego el permiso para permanecer en Vilcabamba con el fin de instruirlo en el catolicismo, puesto que estaba recién bautizado. Ahí, Fray Diego extirpó varias huacas y obtuvo la reputación de destructor

de ídolos. Calancha compara el entusiasmo de Fray Diego por la evangelización y su pasión por las lenguas nativas con el de los “hombres codiciosos que buscan minas”.⁸

La amenaza que los agustinos representaban para las antiguas tradiciones no escapó al inca. Incluso después de su bautismo, Titu Cusi limitó los movimientos de Fray Diego para mantener en privado sus huacas, ritos y ceremonias. Después de una de esas ceremonias, Titu Cusi se enfermó repentinamente y murió. Los miembros de la familia real del inca acusaron a Fray Diego de envenenar al gobernante. Quedaron aún más devastados cuando el fraile se mostró incapaz de resucitar al inca mediante una misa cristiana. Allasca Chuqui, esposa de Titu Cusi, describe el castigo otorgado a Fray Diego: “Lo golpearon con un hacha de cobre en el cuello y murió al recibir el segundo golpe. Una vez muerto, fue arrastrado por el camino por la soga de pasto que estaba atada a su cuello... cavaron un hoyo profundo y lo metieron boca abajo. Una vez allí, le atravesaron el ano y el cuerpo con un palo largo y afilado”.⁹ Una edición limitada de *Coronica Moralizada* de Calancha presenta un grabado del taller de Quellinus que sensacionaliza la espantosa muerte de Fray Diego [Figura 4]. El mártir, partido y suspendido de un poste, señala al cielo como testigo del único dios verdadero mientras mira a los ojos de su agresor. Si volvemos al frontispicio de Bejarano, vemos que la presentación de una conversión idealizada del líder inca *in umbra mortis* mitiga la extrema vulnerabilidad que los agustinos encontraron al convertir a los incas de Vilcabamba, personas que aún ejercían la soberanía política y religiosa.

Conclusión

Agustinos mineros espirituales

El destino de fray Diego Ortiz en Vilcabamba se contrasta con los éxitos misioneros de los agustinos bajo la égida de la Virgen de Copacabana. Calancha describe esta escultura, ya bajo la administración agustiniana, como una mina, y quién mejor para extraer su potencial milagroso que los mineros preeminentes del Perú, “los

discípulos más ricos en tesoros espirituales que las minas de plata y oro”.¹⁰ Los agustinos, al convertir a los pueblos indígenas, “han dado al cielo mejores flotas de riquezas que las que Potosí ha dado al mundo”.¹¹ Podemos ver a los agustinos caracterizados así en un cuadro de la colección del Museo de Arte de Lima [Figura 5]. En el lado izquierdo, un señor indígena se arrodilla para recibir el agua bautismal que brota de un cántaro sostenido por un fraile agustino. La conversión ocurre bajo los auspicios de la Virgen de Copacabana representada enfrente, en un altar. En el momento del bautismo, el alma del neófito se separa de su cuerpo, convirtiéndose en un tesoro inmaterial destinado a enriquecer el mundo celestial. Arriba, San Agustín recibe el alma que se elevó al cielo, con lo que se realiza la profecía de Job 28, ya que son los agustinos quienes extraen la máxima “sabiduría” predicha en la Biblia.



Figura 5. Anónimo, Escuela Cusqueña, *Conversión de un Curaca por Inspiración de la Virgen de Copacabana*, XVII, óleo sobre lienzo (108 cm x 120 cm). Museo de Arte de Lima.

Tales comparaciones –entre agustinos y mineros o entre la Virgen de Copacabana y la mina de Potosí– iluminan la interrelación de estos fenómenos, ya que la industria minera impulsó la popularidad de la Virgen de Copacabana durante sus años bajo la administración agustiniana. Se accedía al pueblo de Copacabana a través de un pequeño desvío del Camino Real, el camino

en donde los mineros viajaban hacia y desde Potosí y en donde los comerciantes transportaban minerales desde Potosí hacia La Paz, Arequipa, Cusco y los puertos comerciales costeros. No por casualidad, cuando la extracción de plata en Potosí se acercaba a su cenit, la fiebre devocional por la Virgen de Copacabana se extendió por Sudamérica, España e Italia.

La extracción espiritual de las almas andinas también implicaba un potencial enriquecimiento fiscal para la Corona porque cada nuevo converso indígena bautizado por las órdenes regulares en Perú estaba desde entonces sujeto a pagar un “tributo indígena” anual a la Corona y, además, podía ser obligado a realizar trabajos de mita, que debido al impuesto de la quinta, contribuía a los ingresos fiscales de la Corona. Al enfatizar su papel como evangelizadores y vincular este trabajo a la minería de Potosí, los agustinos caracterizan sus contribuciones a los ingresos de la Corona como opulentas y cuantificables –es decir, las almas se convierten en un recurso que se puede medir, contar, amontonar para el beneficio de alguien–, al mismo tiempo que resisten la presión para pagar sus propios impuestos corporativos y diezmos de propiedad a la Corona. La estrategia discursiva agustiniana legitimó su posesión del santuario de Copacabana al mismo tiempo que normalizó un sistema económico y religioso cuya lógica dependía de la extracción, como si fuera tan apropiado que los frailes extraigan almas para Dios de las fronteras de la cristiandad como que los mineros extraigan recursos preciosos para el rey de España de tierras previamente inaccesibles. En nombre del enriquecimiento de Dios, los agustinos justificaron la explotación de los pueblos indígenas y los recursos minerales de las Américas. Por supuesto, la extracción colonial no siempre se desarrolló como se deseaba de parte de los colonos, porque la dominación y el saqueo nunca se logran en su totalidad. El frontispicio de Bejarano negocia estos fracasos, apaciguando las ansiedades de los colonizadores a la luz de cierta resistencia indígena en Vilcabamba y Copacabana.

Notas y bibliografía

1. "... señala como con el dedo el descubrimiento del Nuevo Mundo, que en la edad de nuestros padres se hizo, y es profecía manifiesta dél . . ." Luis de León, *Exposición Del Libro De Job*, Extasis, Linkgua Ediciones (New York, NY: Digitalia Inc., 2011 [manuscrito data a 1580]), 329.
2. Waldemar Espinoza Soriano, "Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista De Copacabana", *Historia y Cultura* 6 (1972), 182.
3. "Hay datos en favor de presunción de que Salas escribió algo sobre el santuario andino y cristiano". Josep M. Barnadas, *Diccionario Histórico de Bolivia* (Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002), v. 2, 813-14.
4. Alfonso Ramos Gavilán, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (Lima: Edición Ignacio Prado, 1988 [1621]), 116.
5. Fernando de Valverde, *Santuario de N. Señora de Copacabana en el Perú. Poema sacro* (Lima: Luis de Lira, 1641), Sylva XV, 236v.
6. "El trataba solo de beneficiar las almas donde tenía sus minas, i encerrava su tesoro. Dichoso minero, pues cada golpe de barrera, le dava una joya". Antonio de la Calancha, *Coronica moralizada del Orden de San Avgustin en el Perov: con sucesos egenplares vistos en esta monarquía* (Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1638), 790.
7. Avencio Villarejo, *Los agustinos en el Perú, 1548-1965* (Lima: Ed. Ausonia, 1965), 141; Alfonso Ramos Gavilán, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, 173.
8. Antonio de la Calancha, *Coronica moralizada del Orden de San Avgustin en el Perov: con sucesos egenplares vistos en esta monarquía*, 787.
9. Brian S. Bauer, *Voices from Vilcabamba. Accounts Chronicling the Fall of the Inca Empire* (Boulder & Baltimore, MD: University Press of Colorado, 2016), 203.
10. Antonio de la Calancha, *Coronica moralizada del Orden de San Avgustin en el Perov: con sucesos egenplares vistos en esta monarquía*, 12.
11. *Ibid.*, 13.

Iconografía mercedaria en el Virreinato del Perú

Vicent Francesc Zuriaga Senent

Universidad Católica de Valencia "San Vicente Mártir"

Resumen

El carisma de la Orden de la Merced se expresa de manera singular mediante el *Cuarto Voto*, la liberación de cautivos. Finalizada la reconquista peninsular los mercedarios encontrarán en la nueva frontera americana espacios donde desarrollar su misión. La época tridentina es un momento de cambios, la Reforma protestante exige la nueva reconquista, la de Fe. Los mercedarios, como el resto de las órdenes religiosas, apostarán por el arte como instrumento de adecuación a la doctrina emanada del decreto tridentino *De Imaginibus*, y mostrarán en sus obras programas iconográficos con un claro sentido de exaltación de los valores de la Orden.

La ortodoxia del arte peninsular tendrá su continuidad en los territorios de ultramar gracias a imágenes de la Virgen y los santos con la llegada de series devocionales y grabados. El tránsito del siglo XVII al XVIII con el auge del arte virreinal las representaciones icónicas mostrarán una particularidad, en ocasiones transgresora, que las convertirá en arquetipos devocionales siendo las más singulares las manifestaciones artísticas del Virreinato del Perú.

La Orden de la Merced en América

Los mercedarios acompañaron la reconquista, haciendo valer su carisma fundacional: la liberación de los cautivos cristianos. Una vez, terminada en 1492 la reconquista del territorio peninsular, al abrirse la conquista de las tierras de ultramar, frailes de la orden acompañarán todas las conquistas en tierras americanas. Así las primeras imágenes de la conquista aparecen blanqueadas por los hábitos de los mercedarios que acompañan a los conquistadores.

Una segunda imagen de la Orden de la Merced en América, se corresponde con la

imagen didáctica. Tras la conquista con el asentamiento de la Orden y la construcción de conventos, las iglesias conventuales se convierten en centros de doctrina, arquitectura parlante, decorada con retablos siguiendo criterios tridentinos. Santiago Sebastián¹, refiere al mercedario Melchor Prieto, Vicario general en Perú, como uno de los más grandes creadores de imágenes doctrinales tridentinas gracias a su obra *Psalmodia Eucarística*, publicada en Madrid en 1622.

1 Sebastián, S. *Emblemática e historia del Arte*, Madrid, ed. Cátedra. 1995. p 57.



Figura. 1 Anónimo, *Martirio de los mercedarios Juan e Salazar y Cristóbal de Albarán por los indios Chiriguanos en Santa Cruz de la Sierra, Siglo XVIII, Convento de la Merced de Cuzco.*

Los templos conventuales muestran entre su barroquismo las imágenes de sus santos y mártires exaltando la figura de la Virgen María, que, bajo la advocación de La Merced, se presenta liberadora de los ritos paganos, redentora de los pueblos cautivos. Resulta evidente que en una expedición de conquista no puede haber un solo elemento que pueda resultar superfluo o poco útil. Para los conquistadores españoles, la presencia de un fraile de la Merced, resultaba no solo útil para el auxilio espiritual, sino que suponía una tranquilidad, su presencia en cuanto a que todo mercedario a través de su cuarto voto se comprometía en el rescate de los cautivos cristianos prestándose a sí mismo en el canje de prisioneros en caso de necesidad.²

En una situación de conquista los frailes de la Merced vieron en la aventura americana la posibilidad de continuar su misión de vanguardia en la nueva frontera y al mismo tiempo conseguir parte del futuro

botín de conquista en forma de dinero para continuar la financiación de rescates en el mediterráneo.³

Será ahí, junto a los conquistadores, donde encontremos las primeras imágenes de la Merced en América. Tanto las leyendas como las primeras crónicas de la Orden sitúan al padre Juan de Solórzano en el segundo viaje de Colón. La Crónica de Tirso de Molina, citando a autores ajenos a la Orden, habla de la presencia de dos mercedarios junto a Colón. En 1519 fray Bartolomé de Olmedo acompañó a Hernán Cortés en su conquista de México. Así nos lo indica el mercedario Alonso Remón que preparó la crónica relatada por el capitán Bernal Díaz del Castillo. Rescates de cautivos en América, se dieron, aunque no abundan, al menos en registro.

² Zuriaga Senent, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la orden de la Merced: Tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia. Ed. Institució Alfons el Magnànim, 2008, p. 380.

³ Rescates de cautivos en América, se dieron, aunque no abundan, al menos en registro. El padre Garí y Siumell en su *Historia de las Redenciones de Cautivos, realizadas por los hijos de la Orden de la Merced desde su fundación*, publicada en Barcelona en 1873 nos relata algunas de las que acontecieron en América.

La Merced en el Virreinato del Perú

Tras la conquista de la Nueva España se inicia la conquista del imperio Inca y el resto de los territorios de América del sur, siempre encontramos la presencia de frailes de la Merced. Así los encontramos junto a Pizarro en la conquista del imperio Inca, en donde vemos al padre Francisco de Bobadilla poniendo paz en las disputas entre Almagro y Pizarro, mientras que los padres mercedarios Granada y Orenes aparecen en la fundación de Lima. Tirso de Molina presente en Santo Domingo, recibía noticias directas de los Mercedarios que venían del Perú, con quienes trató personalmente, y leyó sus informes tal y como aparece reflejado en su Historia. En la obra de teatro *La trilogía de los Pizarros* además de narrar las disputas entre pizarristas y almagristas dedica unos versos a un padre de la Merced que les acompañaba:

“Tocaban a acometerse,
pero un fraile, que al candor
de la nieve hurtó ropajes
y al cielo veneración,
su apellido Bobadilla,
su ejército redentor,
la Madre Mejor, su madre
la Merced su religión,
entrándose de por el medio
treguas puso entre los dos”.
(Jornada II, esc. XV, p. 774)

Desde Cuzco se inició la evangelización en Bolivia. En la portería del convento de la Merced de Cuzco, unos cuadros nos relatan la historia de la conquista de Santa Cruz de la Sierra, a los indios Chiriguano que habían acabado con el padre Cristóbal de Albarrán, uno de los primeros mártires mercedarios en el continente (Fig 1). Los mismos que años antes habían terminado con la vida de Juan de Salazar (¿Sebastián según Tirso?). La fuente literaria de estos cuadros la encontramos en la obra de Tirso que nos describe la evangelización por el norte, como “...desde la Plata se emprende la evangelización, en 1554, de Santa Cruz de la Sierra con los Mercedarios Fray Diego de Porres, el Padre Cristóbal de Albarán y Fray Juan García de Vargas. Los lugares que

evangelizaron: Nueva Madrid, San Philipe, Talavera, Santiago del Estero, Córdoba, San Miguel de Tucumán, La Concepción, La Anunciación, Valdivia Chilué, Huhuy, Santa Fe de las Corrientes, Buenos Aires y otras muchas...”⁴ Tirso relata la manera en que fueron martirizados los padres Sebastián de Salazar (¿Juan?) y posteriormente Cristóbal de Albarán asesinado, por los indios Chiriguano de Santa Cruz de la Sierra, a quienes intentaba apartar de la poligamia. Resulta interesante la escena del cuadro de la conquista, pues nos presenta en imagen de preferencia al mercedario fray Diego de Porres, en la vanguardia de la batalla, en una visión iconográfica que recuerda al mismo San Jorge, blandiendo la cruz y arremetiendo contra los indios. (Fig 2)

Una misión carismática de la Orden era conseguir dinero para los rescates. Sin duda este carisma fue el que motivó recelos en las demás órdenes religiosas que dificultaron a través de denuncias el primer asentamiento de la orden. La segunda misión consistía en el rescate de cautivos, una tercera participar en la labor evangelizadora a través de los conventos extendidos por todo el continente.

La *Donatio Alejandrina* supuso a la corona española la obligación de misionar los territorios conquistados. Esta obligación incluía el derecho de erigir diócesis nombrar obispos y mantener el clero. La administración religiosa se organizó muy pronto en las tierras de ultramar, con la erección de los obispados de Santo Domingo y Concepción de la Vega, en 1511 en la isla de la Española. El primer obispado en el continente data de 1513 en Panamá. De la evangelización se encargaron los religiosos españoles: franciscanos, dominicos, carmelitas, agustinos, jesuitas y mercedarios, estos últimos a pesar de haber acompañado a muchos de los conquistadores no fundarán el primer convento hasta 1514 en La Española. El caso más curioso lo tenemos

4 Tirso de Molina *Historia de la Orden de la Merced*, Manuscrito de 1639. Introducción y primera edición crítica por Fray Manuel Penedo Rey. Ed *Estudios*, Madrid, 1973. Vol II, p. 176.



Figura 2. Anónimo, *Conquista de Santa Cruz de la Sierra, a los indios Chiriguanos*. Siglo XVIII, Convento de la Merced de Cuzco.

en México, en donde a pesar de la presencia de fray Bartolomé de Olmedo no consiguen por diversas prohibiciones fundar el primer convento hasta 1592.

En Perú, a pesar de haber acompañado en 1530 a Pizarro en su conquista, tardarán más de diez años en fundar el primer convento, no sin muchas dificultades, perdiendo alguno de los primeros la libertad e incluso la vida.

Cabe hacerse por tanto una pregunta ¿Por qué en un primer momento fueron relegados los mercedarios en la obra evangelizadora? Informes desfavorables a los religiosos de la Merced, llegaron desde Guatemala, lo que motivó la prohibición de fundación de nuevos conventos a partir de 1542, y la imposibilidad de enviar nuevos religiosos sin orden expresa del monarca. Estas imputaciones llevaron al provincial fray Diego Enríquez, de acuerdo con el Consejo de Indias a reducir a cinco los conventos de la Merced en Perú. Por otra parte, el hecho de que los mercedarios sirvieran como capellanes en los ejércitos conquistadores, hizo que se vieran envueltos en las luchas civiles entre los distintos bandos, causa de algunas denuncias hacia ellos, además de no ser los más propicios al primer acercamiento a la fe de los conquistados. Así desde 1542

hasta 1563 permanece la prohibición, que será levantada con una concesión de una licencia para que veintiún religiosos de la Merced, partan hacia el Perú con orden de su provincial, a industrializar a los naturales de aquella tierra las cosas de nuestra fe católica.⁵ Será Gaspar de Torres quien consiga del rey levantar esta prohibición pues será el promotor de la propuesta de reforma de la Merced, impulsada por el propio monarca, mediante la redacción de unas nuevas constituciones para la Orden de la Merced que vieron la luz en Salamanca en 1565. El cambio en el itinerario programático, con la redacción de las nuevas constituciones vendrá acompañado por un programa cultural e iconográfico para poner en valor la fidelidad a doctrina emanada por el concilio de Trento⁶.

5 Cfr. Nolasco Pérez, Pedro, *Religiosos de la Merced que pasaron a la América española*. Sevilla, Ed. Centro Oficial de Estudios Americanistas de Sevilla, 1923, p. 247

6 Zuriaga Senent, Vicent Francesc "El decreto *De Imaginibus* y la construcción de la imagen devocional del fundador de la orden de la Merced, San Pedro Nolasco. El itinerario de una canonización 1565-1628", Quiles García Fernando et al. Ed. *A la luz de Roma Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, Ed. Universo Barroco Iberoamericano vol. 14º Sevilla, 2020. P. 129.

En la misión catequética, las imágenes jugaron un papel principal, en un trabajo de Germán García Suárez⁷ concreta que los mercedarios se lanzan a la evangelización con imágenes de la virgen, signos, con cuadros, con figuras, más tarde a través del conocimiento de las lenguas indígenas. Uno de los medios más eficaces fue llamarlos con instrumentos músicos desde una altura. Así lo practican en Chiapas Marcos Dardón, y en Santiago de Chile el padre Antonio Correa que se mostraba un hábil músico haciendo sonar las flautas y chirimías y otros instrumentos, al sonido de los cuales se reunían los indios. Isabel la Católica, conociendo la afición a la música de los indios les envía a las diferentes regiones cantidad de instrumentos para atraerlos e instruirlos suavemente.

Una vez lograda una asistencia inicial se plantaba una cruz, se construía una capilla rudimentaria y se empezaba la evangelización de varias maneras. Sin embargo, el medio más eficaz tanto para evangelizarlos como para introducirlos en una cultura distinta fueron las reducciones la formación de pueblos compuestos de indios. Se escogía un lugar apropiado para fundar un pueblo, o una ciudad. Levantadas las casas, se atraía a los indios para vivir en ellas, se enseñaban los oficios, los cultivos y todos los medios de vida. Se solía poner al frente a un encomendero, se nombraban alguaciles para urgir los deberes cívicos, etc. De esta manera podía comenzar la instrucción catequética de una manera organizada. En un primer momento se valieron de pinturas, lienzos o cuadros, explicados mediante gestos mímicos de los religiosos, que aún no conocían la lengua indígena, o por medio de un intérprete indio. El religioso iba por los pueblos, acompañado de las pinturas de lo que quería predicar: sacramentos, mandamientos, cielo, infierno, purgatorio. O a la inversa, el indio venía a confesarse y lo hacía a través de las figuras,

pinturas en forma de escritura sobre papel, que llegan a adquirir la forma de libros o códices. Pinturas, lienzos, cuadros, laminas, que el mismo misionero, una vez conocida la lengua indígena, explicaba. En este estadio, a diferencia del primero, las pinturas se convierten en recurso didáctico que ilustra las palabras del religioso⁸.



Figura 3. Melchor Pérez Holguín, Virgen de la Merced Peregrina 1732, Convento de San Francisco de Potosí.

A partir de la normalización, los conventos se convertirán en centros de doctrina, llenos de imágenes devocionales y didácticas, que presentan a los santos de la Merced como ejemplos de virtud, y advocación infalible para toda necesidad. Se exalta la figura de Nuestra Señora de la Merced, bajo sus múltiples advocaciones, Misericordia de cautivos, Altagracia, Peregrina, (Fig. 3) o bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire, advocación procedente del santuario sardo de la Madonna de Bonaria, en Cágliari que dará nombre a la ciudad de

7 Cfr. García Suárez, Germán "Tarea evangelizadora de la Merced entre los indígenas de América: motivaciones, métodos, vitalidad, Siglo XVI" *Estudios*, Madrid 1991, pp 83-118.

8 Cfr. Fray Toribio de Motolinia, *Historia de los indios de la Nueva España*, edición Castalia, Madrid, 1991, p. 243.

Buenos Aires, patrona de los navegantes y protectora necesaria para los que se atrevían a realizar la travesía atlántica.

Los santos mercedarios son propuestos como modelos de santidad e intercesores siguiendo la dogmática tridentina, su devoción se extiende como imagen devocional en los conventos y es en ellos donde encontramos las imágenes y tallas del fundador y los primeros santos de la Orden, todos ellos elevados al honor de los altares a partir del siglo XVI: San Pedro Nolasco, fundador de la orden, San Ramón Nonato, San Pedro Pascual, San Serapio, San Pedro Armengol, Santa María de Cervelló, fundadora de la rama femenina de la Orden de la Merced y protectora de navegantes o la beata Mariana de Jesús.



Figura 4. Anónimo. Lactación de San Pedro Nolasco, s. XVII. Museo histórico regional de Cuzco.

Pronto llegarán al nuevo continente, libros, estampas y grabados que servirán de inspiración a los artistas locales que crearán tipos iconográficos con un grado de transgresión, que únicamente lo he encontrado en series virreinales americanas entre los que destaca la lactación de Nolasco (Fig.4) Entre las imágenes devocionales que destacan en los conventos del virreinato del Perú cabe destacar las series sobre vida de

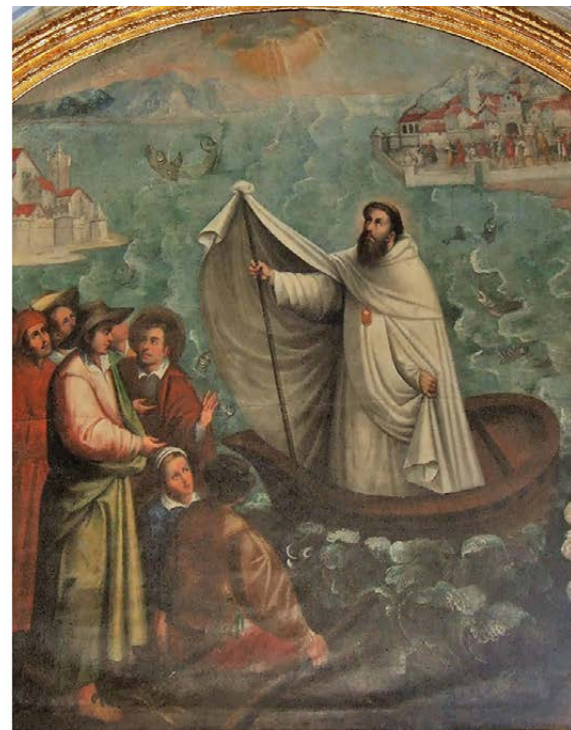


Figura 5. Jusepe Martínez. El milagro de la barca. San Pedro Nolasco arriba desde Argel al puerto de Valencia. Estampa XXII de la serie de grabados del Memorial de canonización. (1622-1627) Madrid Biblioteca Nacional. Figura 6. Marcos Ribera de Salazar (atr.). El milagro de la barca. San Pedro Nolasco arriba desde Argel al puerto de Valencia. s XVII. Convento de la Merced de Cuzco.

san Pedro Nolasco. Estas series tienen su origen en las crónicas mercedarias y en los grabados del memorial de canonización elaboradas entre 1622 y 1627 por Jusepe Martínez (Fig. 5) y su copia en espejo de grabados firmados por Cornelio Cobrador. De entre todas cabe destacar la del convento de la merced de Cuzco, la serie más completa obra atribuida recientemente a Marcos Ribera de Salazar (Fig. 6).

El patrimonio iconográfico que dejaron los mercedarios en el virreinato del Perú es uno de los más ricos de la iconografía de la orden tanto por su abundancia como por su singularidad, lamentablemente en el caso de la audiencia de Charcas el paso del tiempo, la falta de vocaciones, y la falta de interés por el patrimonio virreinal hace necesaria una labor de puesta en valor de las obras de arte por lo que quisiera, con mis últimas palabras hacer una llamada de atención que sirva para preservar, proteger y conservar el patrimonio mercedario en Bolivia, mostrando algunos ejemplos que pude documentar en mi estancia en Bolivia con ocasión *V Encuentro Internacional sobre Barroco*, y que me llevó a visitar La Paz, Sucre (Fig. 7) y Potosí (Fig. 8), imágenes que

nos pueden servir como llamada de atención y preocupación; al tiempo que gracias a iniciativas como el presente congreso nos sirvan de estímulo en nuestra labor en pro de la preservación del patrimonio frágil.



Figura 7. *Virgen de la Merced*. Imagen procesional del siglo XVIII, Escuela Cuzqueña. Sacristía de la Iglesia de la Merced de Sucre.



Figura 8. Anónimo. El tormento en Argel de san Pedro Nolasco. S. XVIII. Iglesia de la Merced de Potosí.

Asia y el patrimonio de las Misiones Jesuíticas en la América Portuguesa. Un enfoque basado en los saberes y la biografía de los artistas y objetos en el Sur global

Renata Maria de Almeida Martins

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP /
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, JP Barroco Cifrado,
proceso n° 2015/23222-4

316

Resumen

La presencia de tradiciones y motivos artísticos asiáticos en la América portuguesa evidencia la circulación y producción de objetos en el sur global, el uso y la adaptación de productos, materiales y técnicas utilizados por las culturas amerindias, una producción híbrida con rutas de exportación o consumo local. La documentación de las misiones jesuíticas ofrece la posibilidad de comprender mejor esas soluciones y objetos que aún hoy se conservan; y de conocer una red de talleres formados por artistas de diferentes culturas, en gran parte todavía ocultada por las fronteras actuales y/o por los estudios específicamente regionales.

Las cuyas y barnices producidos por las mujeres indígenas del Bajo Amazonas

En la misión jesuítica y luego franciscana de Gurupatuba, en la región del Bajo Amazonas, hoy Monte Alegre en el estado brasileño del Pará, hubo una importante producción de *cuyas* (calabazas) pintadas, realizada por mujeres indígenas, pintoras y productoras de barnices. Una tradición anterior al período colonial, que aún se practica, con algunas adaptaciones, por las mujeres ribereñas de la región.

Cuyas decoradas antiguas reunidas por Alexandre Rodrigues Ferreira en el curso

de su *Viaje filosófico* (1783-1792) se conservan en el Museo de la Academia de Ciencias de Lisboa [Fig. 1] y el Museo de Ciencias de Coimbra. *La Memoria sobre las cuyas* - escrita en 1786 por Ferreira en la ciudad de Barcelos, estado de Amazonas, para acompañar el envío de calabazas a Lisboa, informa que en el año de 1786 las indígenas habrían producido entre 5.000 y 6.000 piezas para comercialización (Ferreira, 1933).

Sobre la materia prima de las *cuyas*, Ferreira dice: “La materia a la que hacen los indios las Cuyas, es el fruto del árbol, que ellos llaman *Cuya-inha*, y los portugueses [...] Cuyeira [...]”, informando, “que el árbol es

ya bien conocida por los naturalistas con el nombre de *Crescentia cujete*" (Ferreira, 1933, p. 58), y sigue con descripciones detalladas del árbol y de la fruta, desde la siembra hasta la cosecha, así como del largo proceso para la preparación de las *cuyas* por las indígenas, desde la elección de los mejores frutos para la pintura, que, por cierto, podemos ver en la iconografía del viaje. Todos los materiales y técnicas fueron los utilizados tradicionalmente por las culturas indígenas.



Figura 1. Cuya. N° de inventário: ACL-ETN. Academia das Ciências de Lisboa. Museu Maynense, Sala Brasil, Colección Etnográfica, siglo XVIII, 8cm x 17cm (máx.). Fotografía Renata Martins a partir de HARTMANN, Thekla (Ed.). *Memory of Amazonia. Alexandre Rodrigues Ferreira and the Viagem Philosophica in the Captaincy of Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso na Cuyabá, 1783-1792.* Coimbra: Museu da Universidade de Coimbra, 1994, fig. 14, p. 124.

Thekla Hartmann recuerda que mucho antes del informe de Ferreira de 1786, las *cuyas* decoradas y pintadas por las indígenas pintoras, ocupación reconocida en los censos de finales del siglo XVIII, ya se mencionaban como productos del comercio entre pueblos, en escritos anteriores, como los del dominico Gaspar de Carvajal, de 1543, de los jesuitas Samuel Fritz y João Daniel, y del obispo João de São José, en el siglo XVIII (Hartmann, 1988, p. 295).

Como sabemos, la introducción de elemento de gusto europeo por parte de los indígenas en objetos de su propia cultura,

utilizando materiales y técnicas locales, no fue una práctica esporádica, al inicio de la colonización, ni en la Amazonía, ni en Brasil, ni en América. Sobre temas relacionados con el arte asiático en las decoraciones de las *cuyas*, João Daniel, al admirar la durabilidad de los barnices y pinturas producidas por las indígenas del antiguo pueblo de Gurupatuba, iguala la calidad de esos barnices de la floresta con el "mejor *charão* de China"; así como Anselmo Eckart, jesuita que trabajó en las misiones de Maranhão y Grão-Pará entre 1753 y 1757, informa que las tintas negras -mezcladas con gomas-, que en Gurupatuba recubrían las calabazas, las dejaban con una apariencia "como barnizado o cubierto con *charão*", además de contener incrustaciones de plata y oro (Martins, 2009, 2016, 2020a, 2020b; Martins, Migliaccio, 2021).

Por medio de la comparación entre los barnices producidos en Gurupatuba y aquellos tradicionales chinos (laca, *lacre* o *charão*), hecha por Daniel y Eckart, podemos ya, en cierto modo, percibir una alusión a un gusto asiático en la decoración de estos objetos de tradición indígena. En las *cuyas* conservadas, la superficie en negro lúcido, semejante a laca, y la decoración en rojo, dorado, entre otros colores, los finos diseños de flores, pájaros, animales y, en ocasiones, incluso imitaciones de incrustaciones muestran influencias formales de Asia, pasadas o no por el filtro europeo. Las pintoras indígenas produjeron *cuyas* que realmente parecen inspiradas en objetos orientales, como cajitas, tazas y ollas de laca vegetal -*Rhus vernicifera*- producidas en Asia y destinadas al mercado occidental. Hay ejemplares pintados con corazones flechados, hechos para ser presentados como muestra de cariño, repitiendo el modelo de pequeñas cajas japonesas para exportación (Martins, Migliaccio, 2021). Así, también hay otros elementos decorativos derivados de muebles japoneses, o los llamados *indo-portugueses*, y aún de la porcelana y los textiles chinos.

A partir de la dinastía china *Ming* (1368-1644), el trabajo en laca tallada tuvo un gran desarrollo en los talleres de la corte, utilizándose para elaborar objetos tanto

cotidianos como sagrados. El comercio de estos objetos de laca china a Europa, especialmente entre los siglos XVII y XVIII, durante la dinastía *Qing* (1644-1912), hizo que estas piezas también ganaran decoraciones con motivos europeos, como sucedió más tarde con las *cuyas* amazónicas. Vale la pena mencionar que el jesuita Filippo Bonanni publicó en 1720 su *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, editado en francés en 1723.



Figura 2. Detalhe da pintura do teto da Sacristia da antiga igreja do seminário jesuítico de Nossa Senhora de Belém. Belém da Cachoeira, Recôncavo, Bahia. Renata Martins, dezembro de 2016.

Otro capítulo importante sobre laca es el del llamado arte *Namban*, cuyo término se deriva precisamente del nombre como se conocía a los portugueses en Japón, *Namban-ji*. Desde la llegada de los portugueses (y los jesuitas) a Nagasaki, en el año 1570, comienza a desarrollarse un intenso comercio de objetos de laca entre los dos países, que durará casi un siglo. Son piezas de gran sofisticación técnica, como biombos, baúles, oratorios, que luego serían exportados a toda Europa. Estos objetos a menudo estaban decorados con oro y plata (*maquinê*) y colores (*maquiê*), o incluso incrustaciones de nácar (*raden*), al estilo chino o coreano. Sabemos, a través de los inventarios de la expulsión de los jesuitas en la Amazonía (1759-60) que también en Grão-Pará circularon numerosos objetos de Asia, como porcelana, frentes de altar de seda, casullas y vestidos bordados chinos y toallas de algodón de la India; crucifijos de marfil e incluso presas de elefante. En

cuanto a los objetos con tratamiento de laca, identificamos contenedores y una “caja nueva” hecha de *charão* de la India, así como un “reloj con una caja de *charão* pintada”. También hay cajas grandes y crucifijos hechos de “*pao preto*”, quizás una mención de laca (Martins, Migliaccio, 2021)

En las regiones entre el actual Perú, Ecuador y Colombia, el así llamado *barniz de pasto*, de origen prehispánico, extraído de la planta *Elaeagia pastoensis*, de la familia de las rubiáceas, conocido como *mopa-mopa* se aplicó en la superficie de los objetos de madera en el período colonial, siendo muy apreciado especialmente por su similitud con el acabado de laca (Pérez, 2010; Martins, 2020a, 2020b)

Hablando de historias conectadas y la circulación de objetos y saberes, María Ángeles Albert muestra cómo el gusto por la laca en el arte decorativo en el *Virreinato de Nueva España*, se desarrolló en los centros artísticos de Michoacán, Guerrero y Chiapas, donde también observó influencias occidentales y orientales, en el llamado *maque*, conocido como *laca mexicana* producido por los amerindios, a través de la mezcla de componentes naturales, aplicado en madera, cerámica y cáscaras de frutas, tales como calabazas. Estas piezas fueron elogiadas por su técnica, decoración y colores por diversos cronistas, por ejemplo, por Juan Suárez de Peralta, el *Tratado del Descubrimiento de las Indias y su conquista, y los ritos y sacrificios y costumbres de los indios*, de 1589. Algunas de las lacas mexicanas más bellas del siglo XVIII traen la firma de sus autores, como una que se conserva en el *Museo de América* de Madrid y otra en una colección privada en México, pintadas por el indígena José Manuel de la Cerda, cuya maestría fue reconocida por Fray Francisco Ajoforín, que escribió: “Hoy florece un pintor célebre, un noble indio, llamado Don José Manuel de la Cerda, que perfeccionó enormemente esta facultad, para que supere en perfección y brillo a los *maques* de China” (Peralta, 1878 *apud* Albert, 1995, p. 323).

Las biografías de las *cuyas* y los barnices producidos por las indígenas de Monte



Figura 3. Detalhe do teto do Pavilhão da Pureza Celeste, *Qianqing, Palace Museum, Cidade Proibida, Pequim*. Renata Martins, julho de 2019.

Alegre contribuyen de manera relevante al tema de la historia del arte global y conectada, y como hemos visto, colocan a las pintoras indígenas de la Amazonía Portuguesa en diálogo con otros artistas amerindios de la época colonial, actuantes en Colombia, en Ecuador y en México.

La pintura del techo de la sacristía de Belém da Cachoeira

En lo que se refiere al gusto para la decoración de inspiración asiática, merece una mención especial la pintura del techo de la sacristía de la iglesia del seminario jesuita de Nossa Senhora de Belém da Cachoeira [Fig. 3]. En esta obra, el autor no se limita a la apropiación de modelos derivados de muebles y objetos en laca y porcelana, en circulación en las redes comerciales que unieron Europa, América y Asia, durante la primera mitad del siglo XVIII, como en las llamadas *chinoiseries*, sino revela un conocimiento directo de las tradiciones de la arquitectura china (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021).

Este hecho único estuvo relacionado con la presencia en Bahía del hermano coadjutor jesuita Charles Belleville (1657-1730), quien había trabajado en la corte del emperador Kangxi (1662-1722) durante casi diez años, adoptando el nombre chino de *Wei-Kia-Lou*, y había realizado obras de la mayor importancia en Cantón y en la Ciudad Prohibida de Beijing. El nombre de Belleville aparece en los catálogos de la provincia de Brasil, en el colegio de Salvador, de 1716 a 1726, como *pintor* y *asociado*, término que define a los compañeros de sacerdotes que viajaban en misión fuera del colegio, y en el catálogo de 1719 se menciona como *Pictor, statuarius et associator* (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021).

Estos datos indicarían que su principal actividad fue la de pintor, sin embargo, la única obra directamente relacionada con su nombre en los manuscritos jesuitas es la realización o revisión del plano del Noviciado en la playa de Jequitiaia, hoy Casa Pia y Colégio dos Órfãos de São Joaquim, cuya construcción se inició el 9 de marzo de 1709. La arquitectura del edificio parece tener una fuerte relación con lo que el propio

Belleville había diseñado en China, es decir, el templo de los jesuitas franceses en Beijing, el *Beitang*, sagrado en 1703 (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021).

La construcción del Seminario de Nuestra Señora de Belém da Cachoeira ubicado en la región del *Reconcavo Baiano* fue iniciada el 13 de abril de 1687 por el Padre Alexandre de Gusmão. Casi veinte años después, un documento de 27 de diciembre de 1707 afirma que el edificio del seminario estaba terminado y que el templo y la sacristía tenían una decoración destacada. Esto se confirma en 1715, cuando el padre Alexandre de Gusmão afirmó que “la casa es la más grande y hermosa de Brasil, capaz de recibir doscientos niños; la iglesia y la sacristía son las más hermosas, con ricas piezas, que tiene Brasil” (Gusmão, 1715, p. 362). Existe, por lo tanto, la posibilidad de fechar la ejecución del techo de la sacristía entre 1715 y 1725, ya que el catálogo trienal de la provincia jesuita de Brasil, completado el 20 de julio de ese año, informa que “la sacristía fue decorada y decorada admirablemente con varios cuadros (Martins, Migliaccio, 2021).

En cada una de las cajas que subdividen el techo están pintadas guirnaldas de flores variadas y coloridas, que incluyen molduras concéntricas con motivos vegetales estilizados en oro sobre fondo negro. Algunas de las especies representadas son típicas del repertorio ornamental chino y japonés, como peonías, crisantemos, lotos, magnolias, camelias y “rosas sinenses”, pero también hay rosas, claveles y lirios europeos, e incluso flores de maracuyá de origen americano (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021).

Las decoraciones adoptaron un lenguaje pictórico que evoca el arte de la dinastía Qing (1644-1912); el follaje estilizado repite las decoraciones en muebles y objetos lacados de la misma época. El tema de las flores fue utilizado con frecuencia en el universo literario y artístico europeo y jesuita de los siglos XVII y XVIII, por ejemplo, en obras dedicadas a la botánica que alternan imagen y textos didácticos, de tradición emblemática y científicos, como los de Juan Eusébio Nieremberg (*Historia Naturae Maxime Peregrinae*, 1635), Giovan Battista Ferrari



Figura 4. Detalhe do teto em caixotões da antiga igreja da residência jesuítica de Nossa Senhora do Rosário do aldeamento de M. Boy. Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, Embu das Artes, São Paulo. Foto-vídeo FAU/Projeto Barroco Cifrado, outubro de 2019.

(*Florum Cultura*, 1633 y *Flora Overo Cultura di Fiori*, 1638) y Michael Boym dedicado a la flora de China (*Flora Sinensis*, 1656).

La decoración de la sacristía, sin embargo, está inspirada en esquemas estéticos chinos, como el techo de *Wenhua Dian*, la Sala de la Excelencia Literaria, o el Pabellón de la Pureza Celestial, *Quianqing* [Fig. 3 y 4], entre muchos otros ambientes de la Ciudad Prohibida de Beijing.

El fondo esmaltado en negro, con detalles dorados, contribuye a dar a la pintura del techo el brillo de la laca. La admiración y la moda de los objetos lacados en el momento están documentados en los escritos de Jesuitas como Martino Martini (*Atlante Cinese* de 1655), Atanasio Kircher (*China Illustrata*, 1667), y Filippo Bonanni (*Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*), ya mencionado, editado en francés en 1723). Más tarde, en 1760, otro jesuita francés activo en China, Pierre Nicolas d' Incarville, escribió *Mémoire sur le vernis de la Chine*; y el pintor Jean-Félix Watin ofreció novedades sobre la preparación y aplicación de lacas, en *L'Art du Peintre, Doreur, vernisseur*, de 1773 (Martins, Migliaccio, 2021).

La Misión de M'Boy Mirim

Hay más ejemplos de este gusto en otras regiones de Brasil, y uno de los más significativos es la decoración de la sacristía de la iglesia de Nossa Senhora do Rosário en el antiguo pueblo jesuita de M'Boy Mirim, hoy Embu das Artes, cerca de São Paulo [Fig. 4].

Se desconoce la fecha exacta de construcción de la iglesia actual y su decoración, pero la carta anual de 1735 informa que se reconstruyó el presbiterio y un altar colateral, siendo “una talla muy elegante y dorada con arte” (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021). El padre Emanuel Fonseca, describiendo la iglesia en 1752 en la biografía del jesuita Belchior Pontes, menciona “el templo decorado con un hermoso retablo con tallas exquisitamente trabajadas y doradas” (Fonseca, 1752, p. 142).

Sin embargo, aún no se han encontrado documentos que mencionen la pintura del techo de la sacristía de la iglesia de Embu. Por tanto, aunque sea probable, no es posible decir con seguridad que se llevó a cabo al mismo tiempo que la reforma de la iglesia.

La decoración consta de nueve cajones rectangulares que contienen un símbolo de la Pasión de Cristo incluido dentro de motivos vegetales y *rocailles*.

En los márgenes hay marcos con *chinoiseries* rojos y blancos, derivados de las mencionadas “vajillas de Macao” (Martins, 2017). Confirmando la amplia circulación de este tipo de objetos, los inventarios de la residencia mencionan “un purificador de cerámica de la Índia con su plato pequeño” y “cuatro vasos de cerámica de Macao, más dos platos de dicha cerámica” (Martins, 2017).

De hecho, en los marcos de Embu se pueden identificar motivos inspirados en la leyenda china del sauce y las palomas, bastante común en las porcelanas de exportación, antes de ser imitados por las fábricas inglesas a finales del siglo XVIII y conocidos como *willow patterns*. En las vigas del techo corren franjas con adornos florales sobre fondo blanco, también derivados de telas chinas, visibles en otros espacios religiosos en el estado de São Paulo, por ejemplo, en la capilla del *Sítio de Santo Antônio* en São Roque (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021).

En el Museo de Arte Sacro de Embu, anexo a la iglesia, también se conservan cuatro leones de madera tallada, que sostienen un féretro sobre el que se colocó la imagen del Cristo muerto durante las ceremonias de Semana Santa.

Las figuras y también las decoraciones del mueble, que han perdido su policromía original, parecen derivar de modelos asiáticos interpretados, sin embargo, por artesanos de formación local. Dotadas de una notable fuerza expresiva, pueden acercarse, por su pose, a los leones de Fô, guardianes de casas y sepulcros en la

antigua China, reproducidos en figurillas ornamentales muy difundidas incluso en el mercado occidental. Sin embargo, los rasgos casi humanos y los rizos sinuosos de las melenas, los rostros vueltos hacia el cielo con las fauces abiertas guardan similitudes con los soportes zoomorfos del mobiliario indoportugués (Martins, Migliaccio, 2018, 2019, 2021). En Embu, la tradición local de la talla perduró hasta el presente, gracias también a la obra del padre André Joaquim da Silva Macaré, entre 1816 y 1823. Sea como fuere, el significado de la imagen del león, símbolo de majestad en las culturas de India y China, así como en Occidente, motivaría su uso para llevar el cuerpo del Cristo muerto.

Consideraciones Finales

En el Patrimonio de las Misiones, se evidencia el desarrollo, en diversos campos, de una producción local basada en materiales, como la producción de lacas, así como la aplicación

de motivos de inspiración asiática debido al éxito mundial de este tipo de ornamentación, a través de los circuitos creados por el imperio colonial ibérico. En los casos de pinturas como las del techo de la sacristía de Embu, la reproducción del lenguaje ornamental asiático fue la reinterpretación, más o menos erudita en el medio colonial, de modelos adoptados por las élites lusobrasileñas, con el objetivo de igualar el esplendor decorativo de los espacios áulicos. Por el contrario, en Belem da Cachoeira, el jesuita Belleville conoció directamente decoraciones en los talleres imperiales de Beijing, donde también había trabajado. Los territorios de la América Portuguesa, así como los de la Española, a través de artistas amerindios, africanos y mestizos, abrigaron diversos tipos de sistemas visuales de los cuatro continentes, produciendo obras de gran originalidad, valiosas para el estudio en conexión de todas esas manifestaciones artísticas en el Sur Global.

Bibliografía

- Albert, María Ángeles. "Artes Decorativas en el Virreinato de Nueva España". In: *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Manuales Cátedra, 1995, pp. 315-334.
- Ferreira, Alexandre Rodrigues, "Memoria sobre as cuyas" (1786), en *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, n. 6, marzo 1933, p. 58-63.
- Fonseca, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes da Companhia de Jesus da Província do Brasil*, Lisboa, Oficina de Francisco da Silva, 1752.
- Gusmão, Alexandre de. S. J. Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron. A Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus. Lisboa: Oficina Real Deslandiana, 1715.
- Hartmann, Thekla. "Evidência interna em cultura material: o caso das cuias pintadas no Século XVIII", en *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 33, 1988.
- Martins, Renata Maria de Almeida. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, octubre 2009, 2v. (tesis doctoral)
- Martins, Renata Maria. "Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial", en *Revista Caiana*, Buenos Aires, n. 8, 1º sem. 2016.
- Martins, Renata. *Diálogos culturais en el arte de la América portuguesa: las fuentes del repertorio decorativo de los espacios religiosos jesuíticos y los inventarios de los bienes de la Compañía*, en CAMPOS, Norma (ed.), Barroco. Mestizajes en diálogo, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2017, pp. 214-215.
- Martins, Renata; Migliaccio, Luciano. "Charles Belleville, Wei-Kia-Lou. Um jesuíta entre a China, a França e o Brasil", en *Ação Global da Companhia de Jesus: Embaixada Política e Mediação Cultural*, Fleck, Eliane; Rogge, Jairo (Ed.). São Leopoldo: Oikos, 2018.
- Martins, Renata; Migliaccio, Luciano. "Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou. A migração de formas artísticas de gosto oriental através das missões jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América portuguesa", en *Revista de História da Arte. Série W: The Art of Ornament: Meanings, Archetypes, Forms and Uses*. Lisboa: IHA/FCSH/NOVA, nº 8, 2019, pp. 162-172.

- Martins, Renata. "La Floresta Cifrada: La Pluralidad Cultural en el arte de las Misiones Jesuíticas en Amazonía (ss. XVII-XVIII)", en ZUGASTI, Miguel (Org.). *Trece Ensayos sobre Patrimonio Cultural Andino Amazónico* (ss. XVI-XVIII). Navarra, 2020a, pp. 87-100.
- Martins, Renata. "Práticas de Re-existência e Opção Decolonial nas Artes da Amazônia: indígenas pintoras e redes de circulação local/global de saberes e objetos", en MARTINS, Renata; MIGLIACCIO, Luciano (Ed.). *No Embalo da Rede: Trocas Culturais, História e Geografia Artística do Barroco na América Portuguesa*. Sevilha / São Paulo, 2020b, pp. 343-363.
- Martins, Renata; Migliaccio, Luciano. "Pelos mares, entre sertões. Redes de circulação e de conexões do gosto asiático na arte do Barroco no Brasil", en Guzmán, Rafael; Marí, Yolanda; Saéz, Iván (Ed.). *Identidades y Redes Culturales* (Actas del V CIBI). Granada: Universidad de Granada, 2021, pp. 489-498.
- Pérez, Maria del Pilar. "Quito, entre lo Prehispánico y lo Colonial. El arte del Barniz de Pasto", en CRESPO, Affonso; BUSTILLOS, Adriana (Ed.). *Arte Quiteño más allá de Quito: memorias del Seminario Internacional*. Quito: FONSAL, 2010, pp. 44-63.

Introducción

El antiguo retablo mayor del santuario de Copacabana constituye una primorosa muestra de integración de elementos del Renacimiento y Manierismo en la escultura de Charcas (Fig.1)¹. A pesar de ello, tras la conclusión del templo y la instalación en su cabecera del nuevo retablo barroco, fue reubicado en la nave del evangelio². De elegante factura y sutil modelado en sus policromos relieves, suma a su indiscutible calidad el interés de estar bien datado por la inscripción presente en su predela.

1. Orígenes del antiguo retablo: Comitente y autores

Poco se dice sobre su elaboración en la *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada por Fr. Alonso Ramos Gavilán en 1621. El interés del agustino se concentró en los orígenes de la imagen de la Virgen, tallada por Francisco Tito Yupanqui en 1582, y en los milagros

1 He dedicado estudios previos a la iconografía de sus sibilas y sirenas en VILA DA VILA, M^a M. (2018 y 2021).

2 MESA, J. de - GISBERT, T. (1992), p.57 e *Id.* (1972), p.89.

El primitivo retablo mayor del Santuario de Copacabana: orígenes y estudio iconográfico

M^a Margarita Vila Da Vila
Universidad Mayor de San Andrés de La Paz



Fig. 1-Retablo manierista de las Sibilas con pinturas de S. Jerónimo y la Sagrada Familia y escenas de la vida de la Virgen en la predela: Natividad, Anunciación y Adoración de los pastores de derecha a izquierda flanqueadas por los Padres de la Iglesia: san Jerónimo, san Agustín, san Ambrosio y san Gregorio Magno de dcha a izda., Copacabana, 1614-1618

obrados por ella³. Con todo, afirma que el 6 de abril de 1614, habiéndose “acabado la capilla mayor de la Iglesia, se quitó (la Imagen) del altar antiguo donde estaba”⁴. **“Diose luego orden como hacer un retablo**, así para el adorno de la capilla mayor, como para que la Virgen Santísima tuviese su tabernáculo”. Precisa que “Trabajó en aqueste ministerio... Fray Juan Vizcayno” y que **“siendo Prior el año de 1618, por el mes de febrero, se acabó de dorar para la fiesta de la Candelaria”**. Pero su instalación se retrasó, disponiendo Fr. Gonzalo Díaz Piñeiro “que de todo punto se acabase el retablo (que es uno de los insignes del Perú) ...para la fiesta de...San Agustín, del año de 1619”. Como por entonces era Ramos Gavilán “cura... del pueblo, y cuidaba de la doctrina”⁵, es seguro su directo conocimiento de todos estos asuntos.



Fig. 2-Retablo manierista de las Sibilas con S. Gregorio y S. Agustín y la Sagrada Familia pintadas de Copacabana, 1614-1618.

Pese a no informar el agustino acerca del antiguo arquitecto de la iglesia, ni del autor y ensamblador del retablo, en su predela

3 RAMOS GAVILÁN, Fr. A. (ed.1976), pp. 112-126.

4 RAMOS GAVILÁN, Fr. A. (ed.1976), p. 221. Desafortunadamente, al ejemplar original de 1621 editado en PDF en versión digital, le falta todo el capítulo XLI del II Libro y, por tanto, todo lo relativo a la consagración de la capilla mayor en 1614 y -lo que es más importante para nosotros- lo relativo a la ejecución del retablo del que vamos a tratar.

5 RAMOS GAVILÁN, Fr. A. (ed.1976), p. 222.

(Fig.2) se afirma que “Esta capilla y retablo hizo el P. Fr. J̄v Vizcayno siendo Prior Capellán año 1614” y que en 1618 lo pintó “Don Sebastian Acostopa Ynca”.



Fig. 3-Predela del Retablo, con la Natividad de la Virgen entre san Ambrosio y san Jerónimo, Copacabana, 1614-1618

El deseo de Mesa y Gisbert de dar continuidad al trabajo de Tito Yupanqui en Copacabana, les llevó a atribuir la total autoría del retablo a Sebastián Acostopa⁶ (Fig.3), convirtiéndolo en escultor, como también hizo P. Querejazu⁷. Nada de esto dice Ramos Gavilán, quien, sin embargo, afirma que para evitar el traslado de la Imagen a la Catedral de Chuquisaca, los indios la depositaron “en casa de don Carlos Acostopa, mayordomo de Nuestra Señora”, teniendo “el pintor del pueblo llamado don Sebastian Acostopa, hijo del sobredicho don Carlos,...su oratorio en ella”⁸.

6 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), p.89.

7 QUEREJAZU, P. (1995), p.258 y QUEREJAZU, P. (2012), p.203.

8 RAMOS GAVILÁN, Fr. A. (ed.1976), pp.139 y 144. Tales palabras aparecen consignadas en el capítulo XII del Libro II de la *Historia de...Copacabana* y se corresponden con la página 227 de la edición original. La atribución a Sebastián Acostopa de la Virgen de Copacabana conservada en la iglesia de Caypi (Perú) parte de una interpretación de su epígrafe tan forzada como en el caso anterior (MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp.90-91). La referencia está tomada de Gutiérrez, J., “Tres templos Apurimeños”, *Revista del Instituto Americano de Arte*, n° 9, Cuzco, 1959, p. 106.

Respecto a su estilo, ya Mesa y Gisbert, siguiendo a Wethey⁹, señalaron que "El retablo de Sebastián Acosta pertenece todavía al renacimiento, siendo en su estructura muy similar al que proyectara Pastorello en 1608 para la catedral de Sucre"¹⁰. Admiten que es posible que dicho tracista italiano "y otros, como el escultor que trabaja para los jesuitas en Juli (Perú), dieran la pauta de un arte estilizado y elegante, del que se hace eco Sebastián Acosta"¹¹. A nuestro juicio, hubo de ser alguien formado por Bernardo Bitti en Juli el responsable de tan digna obra, habida cuenta de la actividad artística del italiano por allá entre 1584 y 1604¹². Considerando que dicha localidad está a 50 km de Copacabana y que tras la entronización de su Virgen en 1583, el Rector del Colegio de la Compañía de Juli fundó una cofradía en su honor¹³, es plausible que Fray Juan Vizcayno encargara a sus artesanos el retablo¹⁴.

2. Composición y estilo del retablo

Se trata de una obra sencilla, pero de elegante factura. Consta de una predela en su base, un cuerpo principal con tres hornacinas separadas por columnas acanaladas de orden compuesto y de un remate con la Sagrada Familia flanqueada por dos hermas entre aletones recurvados y con un frontón partido sobre una pintura de San Jerónimo. Son estos elementos del remate los que permiten adscribir su fábrica al Manierismo que se impuso por estas tierras durante el último tercio del siglo XVI.

9 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), p.90. Siguen en ello a Wethey, H., *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, La Paz, 1969, pp. 107-110.

10 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp.63-66, fig.39. En p.90 señalan que Wethey descubrió un dibujo de Pastorello para este retablo ya desaparecido, según indican en MESA, J. de - GISBERT, T. (1985), p.405.

11 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), p.90.

12 MESA, J. de - GISBERT, T. (1982), I, p.57, y (2005), pp. 60-65.

13 RAMOS GAVILÁN, Fr. A. (ed.1976), p.123.

14 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), p.90.



Fig. 4-Retablo de Copacabana.

Si el gusto por las tarjas de ritmos mixtilíneos principió en el Palacio de Fontainebleau hacia 1540, el recurso a los fustes acanalados y con relieves (Fig.4), así como a hermas y aletones, fue propio de los retablos hispanos de tipo "vignolesco"¹⁵. Entre ellos se incluyen, a fines del siglo XVI, el de Sta. María de Tafalla y de Arcos de la Frontera, con frontones partidos y figuras reclinadas sobre los recurvados remates de las calles laterales o con imágenes en hornacinas flanqueadas por columnas acanaladas¹⁶.

Algunos de tales elementos se despliegan también en los retablos ensamblados en Charcas, como el tallado por los hermanos Hernández Galván para la iglesia de San Lázaro de Sucre, el primitivo de San Francisco de la Paz -trasladado a Ancoraimés-, el de San Pedro de Acora -ligado a la estética manierista del jesuita Bitti- o el de la iglesia de Huaro¹⁷ (Fig.5). Asimismo, el diseño de las tarjas de la sillería de la catedral de Sucre, tallada por Cristóbal Hidalgo en 1595, y las abultadas ménsulas, aletones y columnas acanaladas de su antiguo retablo, diseñado por J. Pastorello, testimonian una similar

15 ALCOLEA GIL, S. (1988), pp. 326-327; SEBASTIÁN, S., GARCÍA GAINZA, M.C., BUENDÍA, R. (1980), "Escultura", pp. 138-143.

16 SEBASTIÁN, S., GARCÍA GAINZA, M.C., BUENDÍA, R. (1980), "Escultura", pp. 151-162, Figs. 28 y 30.

17 MESA, J. de - GISBERT, T. (1985), pp.404-406, figs. 424 y 426.

concomitancia de elementos renacentistas y manieristas¹⁸.



Fig. 5-Retablo de Huaro (Perú), c. 1610.

Con tal estética se relacionan también los relieves del primer retablo de Copacabana. Aunque ignoremos su autor, le suponemos ligado a la escuela que Bitti pudo establecer en Juli entre 1584 y 1604¹⁹, cuando elaboró las pinturas y relieves de algunos retablos locales. El tratamiento estilístico otorgado tanto a la estructura manierista como a los relieves del que nos ocupa dista mucho del aplicado en 1582 por Francisco Tito Yupanqui a su milagrosa imagen. Su autor nada pudo aprender de las formas duras con las que el escultor indio talló aquella²⁰. Al contrario,

18 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp.49-67, 89-91 y 173-181, figs.20-40 y MESA, J. de - GISBERT, T. (1985), pp.78-85 acerca de la repercusión de los tratados renacentistas en Hispano-América.

19 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp.59-61 y (2005), pp. 60-65 y 67-76.

20 De los limitados alcances artísticos del fervoroso entallador se hace eco Fr. A. Ramos Gavilán (1976, pp.117-119) al relatar la elaboración de la imagen de la Virgen. Y es en la relación escrita por el propio F. Tito Yupanqui transcrita por el agustino (pág.125) en donde aquel manifiesta que contó con

aun no siendo exhaustivo el tratamiento anatómico de sus figuras (Fig.2), manifiestan éstas tal gracia en poses y ademanes y tal elegancia en su indumentaria y tocados que difícilmente un artista no entrenado en el lenguaje de las estampas y del arte italiano de fines del siglo XVI habría llegado a estos resultados.

Incluso Mesa y Gisbert, aun atribuyendo la talla del retablo a Sebastián Acostopa, reconocen “que se muestra manierista en los relieves del Nacimiento de Cristo y de la Virgen, con una elegancia que también recuerda a Juan Bautista Vázquez”²¹. Este escultor de la escuela sevillana -autor del retablo de Arcos de la Frontera en Cádiz-, acabó influyendo en el estilo manierista de Charcas a través de su discípulo Martín de Oviedo y del envío de obras suyas al Virreinato del Perú²².



Fig. 6-Remate del retablo de Copacabana, 1614-1618.

Además de ello, según suponen ambos, es posible que Pastorello “y otros, como el escultor que trabaja para los jesuitas en Juli, dieran la pauta de un arte estilizado y elegante, del que se hace eco Sebastián

la guía del maestro Diego de Ortiz para mejorar la imagen, a pesar de lo cual tuvo que sufrir las mofas del obispo de Chuquisaca y su gente cuando se la mostró antes de haberla dorado en el convento de San Francisco de La Paz con ayuda del maestro Vargas (pág. 126).

21 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pág. 61.

22 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp. 30-31.

Acostopa”, reconociendo que hay “cierto aire italianizante no solo en el remate del retablo (Fig.6), sino también en los relieves que tienen una gracia y una ligereza de la que dista mucho su compatriota Yupanqui”²³. Coincidimos en tal apreciación estética, ya que tanto el sentimiento perceptible en las figuras femeninas de los costados superiores, como la sensual belleza de las sirenas cercanas o la dulzura de los rostros y ademanes de las sibilas de la calle central, permiten adscribirlo al Renacimiento tardío, ligándose al Manierismo el ritmo ondulante de los cuerpos y la delicadeza de los relieves del banco del retablo²⁴. El que, según Mesa y Gisbert, estén tallados en maguey, no es argumento suficiente para atribuir su factura a Sebastián Acostopa, pues también los relieves del retablo de la Compañía de Cuzco, obra de B. Bitti y del cordobés Pedro de Vargas en 1584, están tallados en maguey²⁵. Nada impide, pues, que el propio Bitti enseñara tal técnica a los discípulos que entrenó en Juli, fueran éstos jesuitas o laicos, europeos o indígenas, y que el retablo tallado allá se enviara a Copacabana.

3. Programa iconográfico

Todo él se concibió para exaltar la imagen de la Virgen tallada por Francisco Tito Yupanqui. Aunque hoy, revestida de plata y pedrería, se venere en una capilla elevada tras el altar mayor del siglo XVII, en su momento se entronizó en la hornacina central, ahora ocupada por una imagen de Sta. Teresita de Lisieux (Fig.7). Son igualmente recientes las figuras ubicadas en las hornacinas laterales de retablo²⁶. Ignoramos cuáles fueron

y a dónde se trasladaron las imágenes originales²⁷.



Fig. 7-Sibilas de Copacabana inspiradas en grabados del 1600

T. (1972), fig.51, fotografiaron el retablo.

- 27 Solo, por la calidad de la talla y policromía, y porque su estilo armoniza con el de los relieves presentes en el retablo, cabe preguntarse si las hermosas imágenes de San Guillermo de Aquitania y de Santa Teresa de Jesús instaladas en un retablo de la nave de la Epístola pudieron ocupar tales nichos. La primera, dedicada a un santo conde, ermitaño y peregrino muerto en 1138, se justifica en el santuario de Copacabana por la unión de la orden que inspiró con la de los ermitaños de San Agustín. Se comprende el interés por su figura y la del obispo de Hipona en este santuario al haber recibido los agustinos la concesión de “la doctrina y beneficio de Copacabana” en 1588 y sido ellos los promotores de la construcción de la iglesia y del retablo. Más problemático es que la imagen de Santa Teresa de Jesús fuera parte del mismo, al producirse su canonización en 1622; pero dado que fue beatificada en 1614, justo el año en el Fr. Juan Vizcaíno ordenó hacer el retablo, no se puede descartar del todo, considerando el prestigio de la santa de Ávila como fundadora de los Carmelitas Descalzos, su vinculación inicial a las agustinas en 1531 y la coincidencia de su beatificación con el inicio del retablo. Para entonces, ya en Amberes A. Collaert y C. Galle habían editado una serie de grabados sobre su vida y poco después el escultor castellano Gregorio Fernández talló varias imágenes devocionales suyas con la pluma, el libro y la vista extática que también aquí se aprecia. De haberse concebido otras imágenes para las hornacinas laterales, dado el énfasis puesto en la persona de María como Madre del Dios redentor del género humano, es posible que representaran a sus padres, Joaquín y Ana, o a San José, su esposo, y al Bautista, su joven primo y precursor de Cristo, tal como se advierte en los laterales de otros retablos marianos (L. Reau (1997), Tomo 2/vol.4, pp. 63-65; Fr. A. Ramos Gavilán (1976), pp.144-145; J. Carmona Muela (2003), pp. 431-439).

23 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp. 89-90.

24 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pp. 90-91; QUEREJAZU, P. (1995), p.258.

25 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), pág. 90 y (2005), pp. 57-60. Para tal obra y otras, a pesar de su formación europea como pintores “hubimos de hacernos escultores” -dice éste-, recurriendo para ello a una técnica que, tras formar un relieve básico con el atado de maguey, recubre éste con un “modelado de estuco sobre una tela encolada que se fija al tablero que sirve de base”.

26 Las nuevas imágenes se instalaron tras 1972, pues no se encontraban cuando MESA, J. de - GISBERT,

No ofrece duda, en cambio, la iconografía desplegada en la base del retablo, con escenas dedicadas a la Natividad de la Virgen (Fig.3), la Anunciación de su maternidad (repintada) y a la Adoración de los pastores. Todas ellas fueron modeladas en un relieve mediano por el mismo escultor de formación italiana y presunto discípulo de Bitti que elaboró las sibilas y figuras femeninas de los remates laterales. El gusto por las elegantes poses, los expresivos gestos y elaborados ropajes está en consonancia con las tradiciones derivadas del Renacimiento, siendo apenas perceptibles en ellos el alargamiento corporal, las contorsiones exageradas o la angustia espacial que distingue otras obras manieristas. Sin poder precisar aquí sus modelos, es seguro que se inspiraron en dibujos o pinturas dejados por los italianos activos en Charcas en torno al 1600 o en estampas europeas de la época.

Lo propio hubo de suceder con las figuras de los Padres de la Iglesia dispuestos en los frentes de los pedestales de las columnas acanaladas que separan los nacimientos de María y Jesús. A la derecha se muestra a san Jerónimo (347-420) acompañado de su manso león, portando la *Biblia Vulgata* que tradujo y vistiendo la capa roja y el capelo de los cardenales –aun no siéndolo– por su estrecha colaboración con el papa Dámaso²⁸. Le sigue san Ambrosio (340-397), representado como un obispo imberbe (Fig.3), –tal como lo pintaría Zurbarán poco después–, con báculo y mitra, además de con un libro abierto en razón de los muchos que escribió inspirado por el Espíritu Santo. Su presencia en un retablo mariano como el de Copacabana queda justificada por las obras que dedicó a la maternidad virginal de María²⁹. Sin duda,

28 L. Réau (1997), T.2, vol.4, pp. 142-152; F. Pacheco (2009), pp. 691-694). Sobre los tipos de cruz, véase J. Hall (1984), pp. 77-78. El doble travesaño de la cruz procede de la adición del *titulus* o inscripción de Cristo sobre el travesaño de la cruz latina, de ahí que, pese a conocerse su diseño como “Cruz de Lorena”, empezó distinguiendo a los patriarcas de Jerusalén, en donde Cristo fue crucificado, y luego a los restantes patriarcas de Roma, Antioquía, Alejandría y Constantinopla.

29 M.G. Mara en *Dizionario Patristico...*(1983), vol. 1,

tal apariencia busca diferenciarlo de san Agustín (354-430) (Fig.2), plasmado como el barbudo anciano con báculo que viste hábito negro de amplias mangas y cinturón bajo la capa pluvial de los obispos³⁰. Sostiene, además, la maqueta de una iglesia, atributo propio de los santos fundadores de órdenes religiosas, como la de los agustinos que le tenían por venerable patrono y custodiaban el santuario de Copacabana cuando se completó este retablo³¹. Cierra el grupo de doctos teólogos san Gregorio Magno (540-604). Como pontífice de la Iglesia desde el 590 y siendo la figura de más alto rango, cubre su cabeza con la tiara papal y sostiene una larga cruz pontifical de triple travesaño³².

Su presencia en la base del retablo busca manifestar los sólidos fundamentos de la doctrina cristiana que establecieron merced a su estudio de las Sagradas Escrituras. Según la tradición medieval, el mensaje de salvación proclamado por éstas, también fue anunciado entre los paganos por las sibilas (Fig.7), las hermosas profetisas que enmarcan la hornacina dedicada a la Virgen de la Candelaria tallada por Francisco Tito Yupanqui³³. A la ofrenda de unas tórtolas en una canastilla con motivo de la Purificación de María y de la Presentación del Niño en el templo (Luc.2, 32)³⁴, hacen referencia

pp. 147-151.

30 J. Carmona Muela (2003), pp. 15-18 y 20-22; L. Réau (1997), T. 2, vol.3, pp. 36-44 y 68-72

31 A. Trapè, en *Dizionario Patristico...*(1983), vol. 1, pp. 91-103 habla de la fundación por san Agustín de un monasterio en Hipona para sacerdotes y monjes dedicados al ascetismo y al estudio “según la manera y regla establecida en tiempos de los Apóstoles”.

32 J. Hall (1984), pp. 77-78; L. Réau (2000), Introducción, pág. 506. La cruz de triple travesaño pertenece exclusivamente a los papas, aunque a veces, san Gregorio Magno y san Silvestre, pese a serlo, se muestran con la de doble travesaño.

33 Sobre el interés del escultor indio por esta advocación de la Virgen de Copacabana trata Fr. Ramos Gavilán (1976), pp. 116, 122-123 y 222. De la iconografía de tales sibilas nos ocuparemos más tarde, pero un resumen de su sentido puede leerse en F. Revilla (2003), pág.400

34 L. Réau (1997-2008), Tomo 1, vol.2, pp. 272-277,

los angelitos que sobrevuelan en el friso cargando frutas y la paloma expuesta entre ellos. Igualmente, los racimos y ajíes tallados en las enjutas del arco central redundan en el sentido de ofrenda, purificación y sacrificio que encierra tal fiesta³⁵.

Las otras criaturas angélicas del friso son querubines de alas resplandecientes que irradian la sabiduría divina, próximos como están al Trono del Altísimo, siendo los custodios del Arca de la Alianza³⁶.

4. Penitentes femeninas y sirenas aladas del retablo de Copacabana

Rematan las calles laterales del retablo dos incurvados aletones asentados sobre la cornisa del mencionado friso. En perfecta simetría concentran cuatro hermosas figuras femeninas. Cobijadas entre las curvaturas internas lucen sus nacarados pechos y melancólicos rostros dos hermosas sirenas aladas que envuelven suculentas frutas con sus colas (Fig.6). La fecha del retablo, entre 1614 y 1618, atestigua que son casi contemporáneas a las que se pintaron sosteniendo escudos con los símbolos de la Pasión en el friso del artesonado de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas y medio siglo anteriores a las que, asimismo aladas, se tallaron exaltando la imagen del apóstol Santiago en la portada lateral de la

iglesia de la Compañía de Arequipa³⁷. Por su disposición, al igual que las antes citadas, parecen sometidas a un poder superior, como sucede con otras figuras grutescas y de salvajes tallados en iglesias, universidades y palacios de los siglos XVI y XVII³⁸.

Encajonadas como están las bolivianas bajo dos hermosas mujeres que manifiestan su aflicción por el Sacrificio de Cristo, podrían evocar el sometimiento de las pasiones ante el poder redentor del mismo. Aunque es evidente el carácter orante de éstas, es difícil precisar la identidad o sentido de cada una. Por su compungida expresión, juventud y belleza podrían inspirarse en las diversas pecadoras arrepentidas mencionadas en la *Leyenda Dorada*³⁹. Al mostrarse la de la derecha ante las tres cruces del Calvario, podría ser María Magdalena, plasmada desde fines de la Edad Media como una hermosa joven de larga cabellera y lujosamente vestida⁴⁰. Sin embargo, al

37 M^a M. Vila Da Vila (2021), pp.69-73.

38 T. Gisbert.- J. de Mesa (2012), II, pp.204-209; M^a I. Rodríguez López (1998), pp.48-50; A. Rosende (1986), fig.3 lám.II; M^a P. López Peláez (2007), pp. 139-150; Navascués Palacio, P. (1972), pp. 103-118; J.A. Perálvarez (2016). Así sucede, por ejemplo, con las sirenas de colas rematadas en cornucopias sosteniendo escudos en los frontones de algunas ventanas de la Universidad de Alcalá de Henares diseñada por Rodrigo Gil de Hontañón a mediados del siglo XVI. Dado que en el Virreinato del Perú a veces se incluyeron estas figuras mitológicas en obras patrocinadas por caciques de estirpe inca, es posible -según opina Okada- que lo hicieran "para desplegar su identidad como conversos católicos en la sociedad colonial" y probar su aprecio por la cultura clásica, como sugerían las sirenas de la desaparecida portada de la casa de los Guarachi de Jesús de Machaca en Potosí (H. Okada (2006), p.78 y (2011), pp. 87-111).

39 S. de la Vorágine (1982), vol.2, pp. 652-657.

40 S. de la Vorágine (1982), vol.1, pp. 382-392. En la tradición iconográfica medieval y renacentista se la representa como una hermosa joven de larga cabellera y lujosamente vestida. Aún sin sólidas bases evangélicas, además de identificarla con la hermana de Marta y Lázaro de Betania, a mediados del siglo XIII el autor de la *Leyenda Dorada* la supuso descendiente de reyes y propietaria del castillo de Magdala del que deriva su nombre. Juzgándola, pues, acaudalada y hermosa, imaginó que ésta se habría entregado a una vida disipada

Degl'innocenti, M.-Marinone, S. (2009), pp. 148-149, 288-295.

35 L. Reau (1997-2008), Tomo 1, vol.1, pp. 161-172 y T. 1, vol.2, pp. 433-443; Degl'innocenti, M.-Marinone, S. (2009), pp. 120-130 ; F. Revilla (2003), pág.190. Los amorcillos alados del arte clásico en los que se inspiran estos pequeños ángeles ya aparecen ofrendando frutas al emperador romano (Fig.22), a manera de glorificación de su persona, en el *missorium* de plata que conmemora al emperador Teodosio en el año 388 (A. García Bellido (1979), pp. 773-775 y S. Alcolea Gil (1988), pp. 258-260). Durante el Renacimiento, la presencia de angelitos volando fue común en un sinnúmero de frisos de iglesias y retablos, como se advierte en el tallado por Damian Forment en 1537 para Santo Domingo de la Calzada (F. Revilla (2003), pág.365).

36 F. Revilla (2003), pág.365.

faltar el frasco de ungüentos referido a su conversión y a la Resurrección de Cristo, es forzosa una elemental reserva.



Fig.8- Sirena y santa penitente (Sta. María Egipciaca?)

Lo mismo acontece con la hermosa joven de la izquierda (Fig.8). Al sostener un crucifijo en sus manos, hay que suponer su pertenencia a una época posterior a la vida de Cristo, cuando ya su doctrina se había extendido por el Próximo Oriente y Egipto. De tales tierras proceden las leyendas de Pelagia de Antioquía y de las egipcias Thais y María recogidas por Santiago de la Vorágine en su famoso tratado. Dado que durante el Renacimiento y Barroco fue común mostrar a santa María Egipciaca haciendo pareja con la Magdalena y que desde el siglo XI hubo contaminaciones figurativas en la iconografía de ambas santas penitentes, es probable que el autor del retablo de Copacabana hubiera pensado en ella⁴¹. Al carecer de los tres

hasta que conoció a Cristo en casa de Simón el leproso. Avergonzada de su proceder, lavó y ungió los pies de Jesús, convirtiéndose en su fiel discípula. Habiendo permanecido durante la Pasión a los pies de la cruz y comprado los aromas para unguir el cuerpo muerto del Mesías, fue la primera en conocer su resurrección, proclamándola ante los apóstoles.

41 J. Carmona Muela (2003), pp. 308-317. En común tuvieron haber sido deslumbrantes cortesanas que, a imagen de la Magdalena, arrepentidas de sus pecados y lascivia y llevadas de una profunda conversión espiritual, abandonaron sus lujos y placeres para entregarse a la ascesis y oración en la soledad del desierto. Sin duda se trata de un tópico hagiográfico acerca del poder purificador del

panes que la alimentaron siendo penitente junto al Jordán, es imposible asegurarlo. Sin embargo, dado que también Tintoretto la pintó vestida con sus mejores galas y puesto que según su leyenda se embarcó para ir a adorar la Santa Cruz de Jerusalén, no puede descartarse⁴².



Fig.9-San Jerónimo penitente.

De ser correcta esta suposición, al abandono de los placeres carnales evocados por las sirenas oprimidas bajo ellas, se sumaría el poder de la oración para alcanzar la virtud lograda por ambas, a manera de parangón femenino al San Jerónimo penitente (Fig.9) que remata el retablo. A juzgar por su intenso colorido y delineado, es probable que sea contemporáneo a dichas tallas. En tal caso, su autor bien podría ser el mismo Sebastián Acostopa Inca que lo pintó en 1618.

Posterior, en cambio, es el cuadro de la Sagrada Familia (Fig.6). Dado que incluye a santa Gertrudis, canonizada en 1677, y que las ropas de los santos están tratadas con brocados dorados a la manera de la Escuela Cuzqueña, tal pintura hubo de reemplazar en el siglo XVIII a la original⁴³. Probablemente, mostró el mismo tema, pues

bautismo y la penitencia para alcanzar la santidad, de modo que cualquiera de ellas habría podido juzgarse imitadora de la Magdalena.

42 J. Carmona Muela (2003), pp. 308-309; L. Réau (2001), T. 2, vol.4, pp. 335-339 y S. de la Vorágine (1982), vol. 1, pp. 237-239.

43 L. Réau (2001), T.2, vol. 4, pp. 28-29.



Fig. 10-P. de Torres (atr.), *Sibila Cumana*, en Porreño, Baltasar, *Oráculo de las doce Sibilas, Profetisas de Christo*, Cuenca, Por Domingo de la Ygelsia, 1621. Grabado. © UCM Biblioteca Complutense.



Fig. 11-Sibila Persica, Copacabana, c.1614-18



Fig. 12-Sibila Persica de J. Grandhomme, c. 1604-13

la dedicación del retablo a Nuestra Señora, madre del Dios encarnado y redentor, hace recomendable la representación de la familia humana y divina del Niño Jesús para así exaltar su doble naturaleza y la íntima relación de María con la Santísima Trinidad.

5. Las Sibilas del retablo de Copacabana

Completan el programa iconográfico del retablo las seis sibilas de la hornacina que enmarcaba la imagen de Nuestra Sra. de Copacabana (Fig.7). Testimonian estas hermosas figuras el interés que por la cultura clásica cristianizada compartieron los eruditos y artistas de Charcas con sus pares europeos⁴⁴. Como ya tuve la oportunidad de probar recientemente⁴⁵, he de indicar que derivan de los XII Sibyllarum icones de Crispijn de Passe, reproducidos en hermosas estampas por Thomas de Leu y Jacques Grandhomme hacia 1604, siendo anteriores, por tanto, a las xilografías del

tratado de B. Porreño de 1621 que M^a D. Buisel consideró su modelo⁴⁶ (Fig.10).

Del cotejo entre estas láminas y las de los otros grabadores se deduce que el escultor de las sibilas de Copacabana tuvo acceso a varias de ellas (Fig.11). Sus figuras copian las grabadas por Grandhomme (Fig.12)⁴⁷, pero

44 MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), p. 90, fig.48 y GISBERT, T. (2009), p. 54.

45 M^a M. Vila Da Vila (2018), pp.153-177 y (2021), pp. 75-80.

46 XII SIBYLLARUM icones elegantissimi (1604), [portada] à Chrispiano Passeo delineati... <<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/3158454>>. A pesar del título, "en todas las lám. se ve J. Granthon (sic) exc. y por el tipo de grabado no parecen ser las láminas del libro de Crispin De Passe...". Trata sobre estos grabadores E. Benezit (1999), t. 6, 8 y 10. A. Rodríguez- A. Ojeda (2015) les dedicaron un extenso estudio. BUISEL, M^a D. (2010), en p.63, n.18 afirma que "En Bolivia, en el santuario de Copacabana, hay una selección de seis sibilas siguiendo a Porreño, otras en colecciones particulares ", Curiosamente, en la p. 67 las atribuye al grabador Carreño, al afirmar que su modelo tipológico " provee al menos algunas series completas bien localizadas, como las de Pedro de Sandoval en el Palacio de la Minería en México, además de las seis de Copacabana (Bolivia) y restos de otro conjunto en el Museo Histórico de Puebla (México). Esto parece un lapsus y confusión con Porreño, ya que ningún otro autor menciona su nombre.

47 M^a M. Vila Da Vila (2018), pp.153-177 y (2021), pp. 75-80. A. Ojeda, se brindó investigar todas las series

Bibliografía

- ALCOLEA GIL, S. (1988), "España y Portugal. Francia, Países Bajos e Inglaterra", *Renacimiento (II) y Manierismo, en Historia Universal del Arte*, vol. VI, Barcelona, Planeta, pp. 219-347
- ARELLANO, M. (2007), «El canto y la danza mozárabe de la Sibila», *Papeles del 450 aniversario del colegio de Ntra. Sra. de los Infantes*, nº48, Toledo, p.1
- BAUZÁ, H. F. (1998), «La tradición sibilina y las sibilas de San Telmo», *Viseu, MÁTHESIS*, nº 7, pp.33-70
- BELDA, C. (1985), «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas en San Salvador de Úbeda (Jaén)», *Imafronte*, nº 1, pp. 5-21
- BUISEL, M^a. D. (2007), «Aspectos de la tradición clásica en América: Sibilas y Triunfos en La Casa del Deán de Puebla de los Ángeles (México)», *Auster*, nº12, pp.103-131 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3318/pr.3318.>
- BUISEL, M^a D. (2010), «Las sibilas de San Telmo», *Auster*, nº 15, pp. 59-80, En Memoria Académica: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4864/pdf>
- CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. / GONZÁLEZ BLANCO A. (1985), «La bóveda de la sacristía de la Catedral de Calahorra, Sibilas y Profetas, testigos de la cultura de una época», *Berceo*, nº 108-109, Logroño, pp. 37-70
- CARMONA MUELA, J. (2003), *Iconografía de los santos*, Madrid, Ed. Istmo
- CARRETE PARRONDO, J. Ed. (2010), *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*, pp. 456 y 489
- CASTRO CARIDAD, E.M^a (2002), «Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas», en Maestre, José María et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 4. Madrid, CSIC, pp. 1827-1842
- CHASTEL, A. (1982), *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Ed. Cátedra
- DEGL'INNOCENTI, M.-MARINONE, S. (2009), *Mary*, New York, Abrams
- DIZIONARIO PATRISTICO E DI ANTICITÀ CRISTIANE, (1983), Casale Monferrato, Marietti
- EL ENIGMA DE LA SIBILA (Anónimo, 2011), <<https://sites.google.com/site/omnedecus/Home/art/el-enigma-de-la-sibila>> pp.1-106
- GARCÍA BELLIDO, A. (1979), *Arte romano*, Madrid, C.S.I.C.
- GELONCH VILADEGUT, A. (2015, dic.), *Sibil.les gravades a Europa al segle XVII*, Col·lecció Gelonch Viladegut, pp.1-60, en <<http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2015/12/SIBIL.pdf>>
- GISBERT, T (2009), «La escultura en Bolivia. De los orígenes al siglo XIX», *Bolivia. Los caminos de la escultura*, La Paz, Fundación S. I. Patiño, pp.14-65.
- GISBERT, T. (2012), «Arquitectura en torno al lago Titicaca», *La magia del agua en el lago Titicaca*, Lima, Ed. Banco de Crédito, pp.161-175.
- GISBERT, T.- MESA, J. de (2012), *Historia del arte en Bolivia, II, Periodo Virreinal*, La Paz, Gisbert y Cia.- Fundación S. I. Patiño
- GONZÁLEZ BLANCO, A.- CALATAYUD E. (1983), «Las Sibilas de la capilla del Junterón (Catedral de Murcia)», *Anales de la Universidad de Murcia*, XLI, nº 34, pp.3-19 en <<https://digitum.um.es/.../Las%20Sibilas%20de%20la%20Capilla%20del%20>>
- GRIMAL, P. (1984), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós
- GUINARD, P. (1970), «España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas», *Archivo Español del Arte*, nº 170, Madrid, pp. 105-116
- HALL, J. (1984), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, John Murray, Londres
- HIND, A. (1955), *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part II, The Reign of James I*, Cambridge, University Press.
- MESA, J. de - GISBERT, T. (1972), *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, nº 29
- MESA, J. de - GISBERT, T. (1978), *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cia.
- (1992), *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Embajada de España en Bolivia
- MESA, J. de - GISBERT, T. (1982), *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo 1, Lima: Fundación Augusto N. Wiese
- MESA, J. de - GISBERT, T. (1985), «El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia», en *Summa Artis*, vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, pp. 313-431
- MESA, J. de - GISBERT, T. (2005), *El Manierismo en los Andes (Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco)*, La Paz, Unión Latina
- MORALEJO, S. (1993), *FMR*, Franco María Ricci, 199., pp. 28-46
- MORALES FOLGUERA, José Miguel (2009), *Las Sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España*, Ed. Universidad de Málaga

- OJEDA, A. (2014), «Gallery 10: Las Sibilas del Palacio de Minería», <URI: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28669>> <URLRI:<http://colonialart.pucp.edu.pe/galleries/gallery-10-las-sibilas-del-palacio-de-mineria/index.html>>
- ORÍAS, A. (2004), «Mitos clásicos en la iconografía de Charcas. Reflejos de las expectativas y tensiones del mundo colonial», *Classica Boliviana. Actas del III Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, Cochabamba, junio de 2004, pp.21-38
- OVIDIO (2009, trad. J. M^a TORRENT), *Las metamorfosis*, Lib. XIV, Buenos Aires, Ed. Gradifco
- PACHECO, F. (2009), *Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid
- PASSE, Crispijn de (1601): *XII Sibyllarum icones elegantissimi*. [s.l.]: [s.d.]
- POPE-HENNESSY, J. (1996), *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres, Phaidon Press
- PORREÑO, Baltasar (1621): *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo nuestro Señor entre los Gentiles*, Cuenca, Domingo de la Yglesia.
- QUEREJAZU, P. (1995):«La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Ed. Cátedra, pp.257-270
- QUEREJAZU, P.(2012): «El arte en el suroriente del lago Titicaca», en *La magia del agua en el lago Titicaca*, Lima, Ed. Banco de Crédito, pp. 196-213
- RAMOS GAVILÁN, Fr. A. (1621), *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus Milagros e Invención de la Cruz de Carabuco*, Lima
- (1976), *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz, Academia Boliviana de la Historia (2^a edición completa según la impresión príncipe de 1621 en Lima)
- REAU, L. (1997-2008), *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ed. del Serbal
- REVILLA, F. (2003), *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra
- RODRÍGUEZ R., A. (2001), «Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad"*. Sevilla, Universidad Pablo Olavide, (edición Digital), pp. 371-380.
- RODRÍGUEZ, A.-OJEDA, A. (2015), «Sibilas en Europa y América. Repercusiones del *Sibyllarum Icones* de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII», Madrid, ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXXVIII, 351, Julio-Sept. 2015, pp. 263-280
- SANTOS PAZ, J. C. (2002), «Virgilio en la Edad Media: ¿profeta o plagiarlo?», *Sub luce florentis calami. HOMENAJE A MANUEL C. DÍAZ y DÍAZ*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 554-565
- SEBASTIAN, S. (1978), *Arte y humanismo*, Madrid, Ed. Cátedra
- SEBASTIAN, S. (1981, 1989), *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Ed.
- SEBASTIAN, S. (1986), «El arte Iberoamericano del siglo XVIII», en *Summa Artis*, vol. XXIX, Madrid, Espasa Calpe, pp.129-455
- SEBASTIAN, S., GARCIA GAINZA, M.C., BUENDÍA, R. (1980), *Historia del arte Hispánico. III. El Renacimiento*, Madrid, Alhambra
- XII SIBYLLARUM icones elegantissimi* (1604), [portada] à Chrispiano Passeo delineati... <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3158454>>
- VILA DA VILA, M^a M., (2018) "Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas", *Classica Boliviana*, n^o IX, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, La Paz, pp. 153-177
- VILA DA VILA, M^a M., (2021) "Primicias de la mitología clásica en la Audiencia de Charcas: Las sibilas y sirenas de Copacabana y Curahuara de Carangas", *Actas del X Encuentro Internacional sobre Barroco: Mitos e Imaginería* (Valparaíso, Chile, 9-11 octubre 2019), Fundación Visión Cultural, La Paz, pp.69-80
- VILLEGAS DE ANEIVA, T. (1999), «Las sibilas y las virtudes teologales en la pintura virreinal boliviana», *Classica Boliviana. Actas del I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, junio de 1998, pp. 221-226
- VORAGINE, S. de la (1982), *La leyenda dorada*, I-II, Madrid, Alianza Ed.

La Virgen de Copacabana en pinturas, retablos portátiles y cajas de imaginero de Chucuito

Magaly Patricia Labán Salguero
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad Privada del Norte
Universidad Cesar Vallejo

Resumen

Los retablos portátiles del siglo XVII y las cajas de imaginero de Chucuito del siglo XIX representan a la Virgen de Copacabana, ambas presentan convenciones artísticas medievales y tienden al arcaísmo. La investigación incide en los modelos pictóricos de las cajas de imaginero y los retablos portátiles virreinales para determinar la importancia de una convención artística que surgió en el siglo XVII. La metodología es cualitativa, se utiliza el análisis formal y el método histórico crítico comparado para el estudio de los referentes.

Se considera importante el uso del análisis formal para el estudio de los retablos y cajas de imaginero, debido a la tendencia al arcaísmo, los elementos anacrónicos y la variación en su iconografía.

La proliferación de las imágenes sagradas de la Virgen de Copacabana posibilitó la difusión de modos de hacer y prototipos sagrados, así los cánones artísticos de los retablos portátiles de la Virgen de Copacabana y cajas de imaginero de Chucuito cambian lentamente, manteniéndose el uso de la simetría dinámica y la sección áurea.

La Virgen de Copacabana es la Aurora, Cristo el verdadero sol, ambas construcciones dogmáticas refutan el culto a las divinidades celestiales.

Palabras claves: retablo portátil, caja de imaginero, Virgen de Copacabana.

Introducción

Las diversas órdenes religiosas que arribaron para evangelizar a los naturales, trajeron devocionarios e imágenes sagradas; fueron

los sacerdotes quienes ofrecieron la imagen cristiana como sustituto al culto tributado a los antiguos dioses y huacas.

Según Abercrombie (2006), en la década de 1570, el sacerdote Hernán González de la Casa entregó imágenes de bulto contenidas en cajitas de madera a los feligreses del pueblo de Macha, perteneciente a la audiencia de Charcas. Las cajas de madera o retablos fueron los debidos sustitutos de las imágenes idolátricas. (pp. 245-247)

Por otro lado, Ramos Gavilán (1621) afirma que Copacabana fue un prestigioso santuario precristiano (p. 136, 137, 140).

La imagen de la Virgen realizada por el indio noble Francisco Tito Yupanqui fue entronizada el 2 de febrero de 1583 en Copacabana. Los diversos autores agustinos consideran que la talla era tosca y burda (Calancha, 2011[1653]: II, p. 136), pero luego perfeccionada por Dios (León, 1663, pp. 33-35), se había convertido en un portento de hermosura y resplandecía. “[...] me parece que echa rayos de fuego o vierte celestiales luces.” (Ramos Gavilán, 1621, p. 193) Ramos Gavilán relató lo visto por el padre franciscano Francisco Navarrete, la imagen creada por Yupanqui se ha transformado en una hierofanía, irradia una luz sobrenatural que tiene su correlato en el simbolismo de la mandorla usual en las representaciones de la Virgen de Copacabana en el siglo XVII. También en el grabado de 1656 aparecido en la crónica del agustino Hipólito Marraccio, se la muestra irradiando una luz sobrenatural a modo de nimbo y pisando la sierpe, símbolo de la idolatría y el maligno.

El motivo de la mandorla de espejería se representa en pinturas, relicarios, retablos y cajas de imaginero.

Acotamos que las crónicas agustinas restan méritos artísticos a Francisco Tito Yupanqui, pero exaltan su fe y devoción, su fervor y amor por la Madre de Dios; su

religiosidad es considerada un signo de la providencia divina, dado que la idolatría sería vencida por una obra salida de las manos de un indio. Ramos Gavilán afirma que Dios había escogido a Yupanqui (1621, p. 185), en otra parte de su crónica se indica que la Virgen elige a Yupanqui para crear su imagen, y ella decide ir a Copacabana, para iluminar el antiguo reino de los hijos del sol, con la verdadera fe y dar consuelo a los indios en sus tribulaciones. Así, los naturales la denominan Mamanchic que quiere decir Madre de todos. (1867, pp. 72-73)

El agustino Gabriel de León dijo: “Aurora del Sol, y Madre de la Verdadera luz ...” (1663, p. 12) La Virgen de Copacabana es la



Figura 1. Retrato de N. S. de Copacavana i quia Protectora del Imperio del Perú. En Marracci, Ippolito. (1656). *De diva virgine Copacauana in peruano Novi Mundi regno celeberrima liber unus: quo eius origo miracula compendio descripta.* Roma. Fuente: JCB Archive of Early American Images.

Aurora que preludia la luz del Verdadero sol (Cristo), que ilumina las tinieblas en que los hombres habían vivido, este discurso refuta la idolatría solar y los cultos tributados a los astros.

Considerando lo expuesto, la imagen de la Virgen de Copacabana era considerada sagrada, una hierofanía, la manifestación plástica de un prototipo divino que se materializaba en pinturas, relicarios y retablos portátiles.

Los retablos portátiles virreinales dedicados a la Virgen de Copacabana son trasunto de lo divino, veras efigies que fungían como sustitutos de la imagen devocional que se custodiaba en su santuario. Los retablitos portátiles o abrideros, también denominados capillitas, fueron confeccionados con verdad y hermosura, son testigos de una época de fe y devoción.

Los retablitos de caja de plata

El prototipo de los retablitos de Copacabana debió surgir en Cusco o en el Alto-Perú (Bolivia), la difusión de los retablitos se dio por las rutas de la plata y los caminos de los arrieros. (Labán, 2020, p.156-157) En la república de Bolivia está documentado talleres de retablos portátiles en Potosí y Cochabamba.

Wuffarden & Kusunoki (2018) consideran la posibilidad que surgiera tempranamente centros de producción cercanos al Santuario de Copacabana que manufacturaran un retablito de caja de plata que simulaba en pasta y estuco el retablo mayor de la Virgen de Copacabana (p. 32).

La fama de los milagros obrados por intercepción de la Virgen de Copacabana, generaron que su devoción se difundiera por toda Hispanoamérica y arribara a Europa.

Lujan (2002) menciona que Calderón de la Barca poseía un retablito

abridero o capillita, dedicada a la Virgen de Copacabana (p.208) Sliwa (2008) asevera que en su testamento se consigna un relicario de plata con puertas cinceladas y una imagen de Nuestra Señora de Copacabana (p.320)

Los retablos de la Virgen de Copacabana de caja de plata fueron manufacturados durante los siglos XVII-XVIII, los del siglo XVII eran pequeños, mientras los realizados en el siglo XVIII fueron de mayores dimensiones.

Los retablitos de caja de plata son formalmente pequeños trípticos de puertas abatibles, en el siglo XVII se realizaron dos modelos:



Figura 2. Virgen de Copacabana rodeada de ángeles, Convento de la Recoleta del Cusco. Siglo XVII. Fuente *Pintura de los reinos: identidades compartidas. territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, tomo 4. Repositorio del proyecto ARCA.

- a. Retablo portátil con caja de plata labrada.
- b. Retablo portátil de puertas pintadas con imágenes hagiográficas o relieves adosados a sus portezuelas. Además, los anagramas de Cristo y María; en las divisiones de las portezuelas internas santos agustinos, santas mártires y ángeles o arcángeles.

Ambos modelos iconográficos, presentan puertas decoradas con motivos fitomorfos y eucarísticos, aparece la S y el clavo, elementos compartidos con pinturas y relicarios realizados en el territorio peruano y boliviano. Los relicarios y los retablitos fueron realizados en pasta de maguey policromada y dorada.

El retablo del Convento de San José del Carmen de Sevilla está datado entre 1650-1670, representa a la Virgen bajo dosel con el Espíritu Santo, y cortinajes. Complementan el conjunto dos santos agustinos penitentes, una figura es un

patriarca con mitra y la otra es san Nicolás de Tolentino. (Labán, 2021, p. 115) En el reverso del retablito se observa “un emblema eucarístico compuesto por la hostia radiante sobre un cáliz entre dos clavos ensartados en “eses” (esclavitud)” (Montes, 2017, p. 105) Este modelo no utiliza la mandorla, pero en el fondo existe unas líneas radiantes que recuerdan lo mencionado por Ramos Gavilán, sobre que la imagen de la Virgen hecha rayos o luces.

En el retablo del Museo de Arte de Lima (MALI) es considerado por el MALI como de origen cusqueño y datado entre 1650-1700. Se observa a la Virgen de Copacabana en su mandorla, este elemento es usual en la iconografía medieval, y está asociada a los personajes sagrados, generalmente son atributo de la Virgen o Cristo. La caja del retablo se inscribe en un rectángulo vesicular, que divide su espacio en tres paneles por portezuela. También otro rectángulo vesicular genera la mandorla.



Figura 3. Caja de Imaginero de Chucuito tipo A, colección de Mari Solari, Fuente: Archivo de la autora, fotografía Magaly Labán.

La mandorla de espejos, se fundamenta en el significado apologético del espejo, según Poire (1854) Cristo es llamado espejo de perfección y la Virgen María es como un espejo impoluto. La Virgen le dice a Santa Brígida que quien la observa puede ver a la santísima Trinidad. (Poire, 1854, p.168)

La mandorla de espejos es un elemento sacralizante, se observa en la pintura cusqueña y altoperuana (Fig. N° 2), es frecuente en los retablos portátiles de los siglos XVII-XVIII, pero es muy raro en las cajas de imaginero de Chucuito. En una caja de imaginero de Chucuito tipo A, aparece en su mandorla, con traje rojizo, sobre peana y bajo doselete. (Fig. N° 3) También suele aparecer en los retablos portátiles de fines del siglo XIX e inicios del XX.

Pinturas, retablos portátiles y cajas de imaginero

Los retablos portátiles americanos mantienen estilos pretéritos, su manufactura es diversa, algunos fueron realizados en suntuosos materiales, otros con modestos insumos; son usuales en el territorio del antiguo Virreinato del Perú, actualmente conformado por Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

Por otro lado, las cajas de imaginero son un tipo de retablo portátil peruano realizados en los siglos XIX-XX, que mantiene elementos arcaizantes y son tributarios del estilo barroco andino.

El cajón religioso peruano, denominado como caja de imaginero es de diversas épocas y orígenes, destaca de entre ellas las cajas de imaginero de Chucuito, que representan en su retablo o bajo palio a Nuestra Señora de Copacabana.

Las cajas de imaginero de Chucuito o trípticos chucuiteños reproducen en miniatura un mundo sagrado, al abrirse sus portezuelas se revela una hierofanía, pero la imagen de la Virgen de Copacabana responde a diversos modelos piadosos o prototipos forjados por generaciones de artistas andinos o imagineros, sus referentes pictóricos y grabados son del

siglo XVII-XVIII. No siempre se parece a la talla actual, aunque es posible reconocer su representación por la iconografía. Asimismo, la distribución del espacio es tendiente a la proporción áurea y los marcos áureos. Las figuras de la Virgen, las santas mártires o los evangelistas se comprimen para ajustarse a la ley del marco.

Uno de los primeros modelos iconográficos de la Virgen de Copacabana la representa con velo, túnica celeste y luna creciente, sus referentes están en la pintura del artista Plácido Sículo realizada en Roma cerca a 1655 (González, 2015, p. 75, fig. 6), y en la crónica del Agustino Hipólito Marracio (1656) se publica un grabado titulado *Retrato de N.S. de Copacauana i guia Protectora del Imperio del Peru* (Fig. N° 1). El grabado es similar a la pintura, pero se ha incorporado tres querubines sobre la luna creciente, en el fondo hay un arco de medio punto flanqueado por columnas y unos cortinajes.

El retablo portátil del Convento de san José presenta un tipo iconográfico similar a la pintura de Sículo y al grabado. La Virgen bajo un cortinaje sostenido por ángeles y en la parte inferior la luna creciente con tres querubines. Los colores de la Virgen son los mismos de la pintura, también idéntica la postura del Niño.

Una representación pictórica que gozó de gran difusión fue la Virgen de Copacabana en su mandorla de plata y espejos, bajo un doselete, con el cabello suelto y cuajado de flores, sosteniendo al Niño que parece estar por caer de sus brazos. En algunas ocasiones porta junto a la vela de la purificación unas flores, a sus pies la luna creciente con tres querubines. (Fig. N° 2) Es inusual en los retablos portátiles la presencia de los tres querubines sobre la luna creciente, que parece tener su referente en el grabado de Marracio. Indudablemente el modelo pictórico presenta una notable antigüedad en los talleres cusqueños y del altiplano, siendo con toda seguridad de mediados del siglo XVII, aunque estuvo vigente hasta el siglo XVIII.



Figura 4. Cajas de imaginero de Chucuito, tipo B. Museo de Arte de la UNMSM, Fuente: archivo personal de la autora, Fotógrafo Josué Cahua.

En una caja de imaginero de Chucuito tipo B, perteneciente a la colección de Mari Solari, se observa la Virgen con túnica roja, velo, túnica triangular y a sus plantas la luna creciente con tres querubines, pero sin la mandorla. Aunque sus referentes son del siglo XVII, la caja de imaginero es del siglo XIX.

El tipo iconográfico pictórico de la Virgen con traje acampanado, en su mandorla de plata y espejería, la representa con una larguísima cabellera suelta, adornada con joyas que simulan flores. Este modelo pictórico se observa en varios retablos portátiles del siglo XVII, como en el retablo portátil del Museo de Arte de Lima. Generalmente se reconoce a la Virgen de Copacabana porque está bajo un doselete, en medio de su mandorla de plata y espejos, sosteniendo el cirio de la purificación y al Niño Jesús en posición inestable.

Ambos modelos iconográficos surgidos en el siglo XVII, siguieron en uso hasta el siglo XIX, como se evidencia en las cajas de imaginero de Chucuito.

El estudio de los retablos portátiles y las cajas de imaginero de Chucuito muestra la importancia de una tradición artística que resiste el cambio de los estilos y las épocas, así como el prestigio de los talleres mestizos o indígenas, que realizaron obras de gran belleza, dedicados a una feligresía que requería la protección y el amparo de la reina de Copacabana.

Las cajas de imaginero de Chucuito

Los antecedentes de las cajas de imaginero de Chucuito se encuentran en los retablos y altares portátiles de la Virgen de Copacabana. Algunos elementos como la mandorla, el uso de la sección áurea y la simetría dinámica se pueden encontrar en tradición europea,



Figura 5. Cajas de imaginero de Chucuito, tipo B. Museo de Arte de la UNMSM, Fuente: archivo personal de la autora, Fotógrafo Josué Cahua.

aunque la sensibilidad es andina. (Labán, 2021, p. 163)

Las cajas de imaginero de Chucuito presentan diversos remates, algunas pentalobuladas, otras en arco de medio punto y varias sin remate alguno.

Mendizábal (1964) las clasifica en tipo A y tipo B, ambos con antecedentes virreinales.

El tipo A: es un tríptico de caja de madera o maguey con figuras adosadas a las batientes de las portezuelas. Las puertas suelen dividirse en tres registros donde se representan santas mártires, santos agustinos o franciscanos y evangelistas. El tipo A es poco frecuente (Labán, 2021, p.175) y suele rematar en arco de medio punto o peraltado, presenta escasa profundidad. (Fig. N° 3)

El tipo B: es un tríptico de caja de madera o maguey, presenta en sus portezuelas diseños florales o fitomorfos. Usualmente las portezuelas tienen un tono amarillo o ámbar, y dos registros por puerta (Fig. 4). En

el exterior no ostenta decoración, en algunos casos evidencia dorados antiguos. También puede presentar un solo diseño floral. (Fig. N° 5)

La presencia de la mandorla se encuentra en los tipos A y B, e identifica de forma irrefutable a la Virgen de Copacabana.

En algunas cajas de imaginero de Chucuito tipo B, la Virgen de Copacabana se parece a la talla de su santuario, lo cual ayuda a su identificación, pero no es lo usual. En el tipo B, la figura de la Virgen es un medio relieve que suele presentar el cabello cuajado de flores, y ángeles a sus plantas o dando cabriolas. La caja central tiene un único registro o dos.

En la caja de imaginero del Museo de Arte de la UNMSM, se ha representado a la Virgen de Copacabana, aunque no se parece a la talla de su santuario, presenta similitudes con el canon pictórico cusqueño del siglo XVIII, que tenía cejas en arco, cara ovalada, nariz y boca menuda. También el rostro de la Madre de Dios es similar al retablo portátil del MALI y a otro retablo portátil de una colección madrileña, ambos del siglo XVII. La mantilla cubierta de flores aparece en modelos pictóricos y litografías del siglo XIX. Podría asumirse que el imaginero pinto de forma caprichosa o antojadiza la mantilla de la pequeña caja de Chucuito, pero remite a la forma de trabajar de los imagineros andinos, no es falta de pericia, sino está anclada en la tradición pictórica virreinal de los cabellos adornados de flores de la Virgen de Copacabana. (Labán, 2021, pp. 412-414)

Otros elementos asociados a la iconografía de la Virgen de Copacabana remiten a la pasión. La presencia de la custodia y el Ecce Homo son cristológicos, pero tienen sentido dado que Cristo en la retórica evangélica del siglo XVII era el verdadero sol, la luz del mundo y el salvador de los hombres. La Virgen de Copacabana como Aurora de la verdadera luz, es corredentora, de ahí la presencia de los elementos pasionarios. Usualmente en los retablos portátiles del siglo XVII aparece la custodia debajo de

la mandorla, y se representa su retablo de altar. Además, es frecuente la figura de Santa Bárbara con la torre en las cajas de imaginero y retablos portátiles.

Las flores de las cajas de imaginero están asociadas al Hanan Pacha y al cielo florido, así en una canción denominada *Jilguerillo canoro* se dice que la Virgen es una floresta del cielo (Eichmann, 2009, p. 201) La Virgen en la apologética católica esta asociada al lirio, la azucena y a las flores, que la vinculan con la pureza, pero también el cielo en la mentalidad andina está asociado a las flores. (Labán, 2021, p. 51) Mendizábal (2003) menciona la noción medieval del cielo florido o jardín celestial que subyace en las pinturas murales de las iglesias cuzqueña. (p. 137)

Conclusiones

Los retablos portátiles de la Virgen de Copacabana y las cajas de imaginero presentan formas anacrónicas de

raigambre medieval, pero una temática inspirada en el barroco andino, aunque sus representaciones pasan por la sensibilidad del imaginero que la hubo diseñado según los cánones artísticos y la impronta de los modelos iconográficos fijados en el siglo XVII. (Labán, 2021, p. 274, 397)

El arte de los retablos portátiles y las cajas marianas de la Virgen de Copacabana son un arte sagrado, de suma originalidad, con prototipos creados en los talleres cusqueños y altoperuanos, por ello no debe ser considerada una copia provinciana del arte medieval o del barroco europeo. (Labán, 2021, p. 397)

Las cajas de imaginero de Chucuito reproducen diversos modelos iconográficos de la Virgen de Copacabana y se ajustan a las convenciones artísticas como la proporción áurea, la simetría dinámica y la ley del marco, considerando lo expuesto son un arte sagrado.

Notas y bibliografía

1. Abercrombie, Thomas. *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*, Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASD, 2006, 630.
2. Calancha, Antonio de. Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana. *Ciencia y Cultura*, 27, 1653 [2011], 131.
3. González, Pablo. La iglesia de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: un monumento barroco a la pietas hispánica, *Archivo Español de Arte*, 88(349):69-84
4. Labán, Magaly. (2021). *Los "retablos portátiles" peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional, 2021, 474.
5. Labán, Magaly. Reflexiones en torno al estudio de los retablos portátiles peruanos y las cajas de imaginero del siglo XIX. Tesis (Lima), 13(16), 2020: 155-168.
6. Leon, Gabriel de. *Compendio del origen de la... milagrosa imagen de N. Señora de Copacabana. El libro recoge los capítulos dedicados a la Virgen de Copacabana en la Corónica Moralizada de la Provincia del Perú del Orden de San Agustín Nuestro Padre*, tomo segundo. Madrid: Pablo de Val, 1663.
7. Lujan, Francisco. Nuestra señora de Copacabana una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca) su origen y difusión. *Revista Murciana de Antropología*, 8, 2002:193-246.
8. Marraccio, Hipólito. *De diua virgine Copacauana in Peruano Noui Mundi regno celeberrima liber vnus: quo eius origo & miracula compendio descripta Roma*, 1656,125.

9. Mendizábal, Emilio. Del sanmarkos al retablo Ayacucho: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano, Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2003, 191.
10. Mendizábal, Emilio. La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. *Folklore Americano*, 11-12, 1963-1964: 115-333.
11. Montes, Francisco. Catálogo de obras en López, Rafael y Contreras-Guerrero, Adrián., Coords. *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Instituto de América - Centro Damián Bayón, 2017.
12. Poire, Francisco. *La tríplice corona de la Bienaventurada Virgen María, Madre de Dios, tejida de sus principales grandezas de excelencia, poder y bondad...* Tomo II. Madrid: Imprenta de la compañía de impresores y libreros del reino, 1854, 511.
13. Ramos Gavilán, Alonso and Rafael Sans. *Historia De Copacabana Y De La Milagrosa Imagen De Su Virgen*. Lima: J. Enrique del Campo. (1867 [ca. 1570]), 141.
14. Ramos Gavilan, Alonso. *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, è inuencion de la Cruz de Carabuco*. Lima: Geronymo de Contreras, 1621, 432.
15. Sliwa, Krzyszto., Comp. *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenieros y lucero mayor de la poesía española*. Valencia: Publicacions Universitat de Valencia, 2008, 441.
16. Wuffarden, Luis Eduardo y Kusunoki, Ricardo. *Plata en los Andes*. Lima: Banco de Crédito del Perú y Museo de Arte de Lima, 2018, 64.

La evolución simbólica de la Virgen en las rebeliones de los indios Pueblo de Nuevo México colonial: Nuestra Señora de la Conquista y Nuestra Señora de la Macana

Susana Gandert
Investigadora independiente

Resumen

La Virgen de la Macana (Nuestra Señora del Sagrario de Toledo) y la Virgen Conquistadora (Nuestra Señora de la Asunción) fueron dos figuras religiosas importantes en la rebelión de los indios pueblo de Nuevo México en 1680 y la reconquista que siguió. Pero solamente una de ellas se quedó en la memoria histórica del pueblo nuevomexicano. La Conquistadora es celebrada cada año en las fiestas de Santa Fe, Nuevo México y la Macana es venerada en México, lejos del lugar que contribuyó a su fama. La cuestión de la desaparición de la Macana y la perduración de la Conquistadora en la memoria histórica de la conquista y la reconquista de Nuevo México siguen presentándonos con interpretaciones simbólicas que reflejan controversias culturales hasta hoy en día.



Virgen de la Macana. México, siglo 18.
Museo de historia de Nuevo México.

Iconografía medieval en Huaman Poma de Ayala: De la Boca del Infierno a la Ciudad del Infierno

Dra. Gloria Cristina Flórez
UNMSM, Lima, Perú

La Nueva Crónica del Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala ha atraído enormemente la atención de especialistas nacionales y extranjeros, interesados por un mejor conocimiento y comprensión de lo que expresa esa obra, tanto en lo concerniente a la escribalidad y sobre todo la iconografía utilizada. Nos interesa presentar el análisis de una imagen específica, la Ciudad del Infierno, estudiada por lo general en un contexto específicamente andino, refiriéndola a sus raíces medievales y, en concreto a la miniatura La Boca del Infierno del Salterio de Winchester (Anexo I).

Nuestro estudio lo hemos ampliado en cuanto a su marco cronológico (inicios del siglo VIII), así como en lo referente al ámbito geográfico (otras regiones europeas) y, sobre todo, la diversidad de fuentes tomadas en cuenta. El análisis permitirá comprender la compleja relación existente entre las condiciones de vida y los temas de reflexión y debate como son el alma, los pecados, los espacios del Más Allá y el Apocalipsis, fundamentales para la elaboración de los comportamientos, la cultura, y las mentalidades en Europa Occidental y su posterior transmisión al Nuevo Mundo.

Una serie de circunstancias académicas y personales han conducido mis

investigaciones a temas que relacionaban el mundo medieval y el virreinato peruano de los Austrias, siendo una de las primeras la comparación entre las mencionadas imágenes. Han sido importantes pese a las discrepancias, las informaciones provenientes de los trabajos de Wilfredo Kapsoli, Virgilio Cabanillas, Hugo Rosati y Jorge González, entre otros. Sin embargo, debo agradecer enormemente al profesor John Williams por sus orientaciones en nuevos ámbitos de búsqueda en lo concerniente a Beatos Hispánicos y el Salterio de Winchester, así como a Aires Augusto Nascimento, antiguo compañero de estudios en la Universidad Católica de Lovaina los importantes datos que me ofrecieron.

En lo que denominamos ejes de investigación, hemos debido tener en consideración los siguientes temas: muerte, Apocalipsis, espacios del Más Allá (cielo, purgatorio, limbo e infierno), ángeles y arcángeles, y demonio o diablo. Al tratar de la muerte, subrayamos lo que afirma Vovelle es una enorme invariante pero que paradójicamente no deja de evolucionar porque ella es, a la vez, un momento ante el cual no se puede engañar y comprende unas secuencias rodeadas de misterio. Tradicionalmente concebida como una entrada al Más Allá, ha suscitado toda una red de gestos de

acompañamiento, variables en el tiempo y en el espacio y que constituyen el corpus básico de toda reflexión sobre la muerte.

Si queremos conocer esos espacios de ultratumba en el mundo medieval, debemos considerar que las vías de transmisión utilizadas fueron escritos religiosos en el período inicial del cristianismo (San Agustín entre otros), así como las contribuciones que tuvieron lugar en los siglos siguientes, provenientes de la normatividad eclesiástica, las prácticas devotas, las obras literarias y artísticas e incluso del folclor. Entre las fuentes literarias, el relato más importante es el Viaje de San Brandán, ampliamente difundido y hemos analizado dos versiones de la obra, la anglonormanda del siglo XII del arzobispo Benedeit, basado en texto del siglo X escrito en la región del Rin titulado *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*.

En el caso de la geografía de los espacios de ultratumba en el Perú virreinal, las crónicas

ofrecen referencias ocasionales del tema, algunas proceden de la tradición cristiana, otras recogen testimonios de las creencias andinas. Guamán Poma al tratar de la muerte y el más allá, manifiesta claramente la simultaneidad de dos nociones, una oficial, difundida por la Iglesia en su afán evangelizador y la que permanece subyacente y perseguida por la primera, mencionando diferentes lugares de destino.

Dedicamos nuestra atención la lámina del Infierno que en las consideraciones de Guamán Poma (Anexo II), se describe como un lugar lleno de serpientes, gusanos, escorpiones, agua de hiel, espíritu de tempestad y numerosos tormentos, tomado en parte del Memorial de la vida cristiana de Fray Luis de Granada pero en gran parte heredera de la iconografía procedente del Salterio de Winchester y que podría de acuerdo a lo propuesto por Van Guchte, considerar como modelo las imágenes de grabados renacentistas y modernistas.

Referencias Bibliográficas Básicas

- BENEDEIT, El viaje de San Brandán, Madrid: Ediciones Siruela, 1983.
- CABANILLAS, Virgilio, El Bestiario del Averno: sobre animales y demonios", en *Alma Mater. Revista de Investigación de la UNMSM*, no. 15, (mayo 1998).
- DELUMEAU, Jean, Mentalidades religiosas en el Occidente moderno, En: *Lienzo*, No. 18, Universidad de Lima, (1997).
- , *Rassurer et protéger, Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris : Fayard, 1989.
- HANEY EDMONSON, Kristie, *The Winchester Psalter an Iconography Study*, Leicester University Press, 1986.
- FLOREZ, Gloria Cristina, Visiones del Más Allá y presencias insólitas de la muerte en el Perú (siglos XVI-XX), En: *Actas del XXII Simposio Internacional San Lorenzo del Escorial: El Escorial*, 2014.
- GONZÁLEZ, Carlos, Hugo ROSATI, Francisco SÁNCHEZ, Guamán Poma. Testigo del mundo andino, Santiago: LOM Ediciones, 2003.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *Primera nueva crónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI, 1992.
- VAN GUCHTE, Maarten, Invention and Asimilation European Engravings as Models for the Drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala, En: VVAA, *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*, New York: American Society/ Art Gallery, 1992.
- VOVELLE, Michel, *La mort en Occident de 1300 à nos jours*, Paris : Editions Gallimard, 2003.
- , *L'heure du grand passage. Chronique de la mort*, Paris : Gallimard, 2005.
- WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus; The Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Vol. V., London, 2003.

Anexo I



348

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI - XXI)
Santa Cruz de la Sierra - Bolivia

El Juicio Final: El ángel encerrando a los condenados en el infierno.

El ángel de pie al lado izquierdo, SWINGING SHUT y cerrando la puerta de la boca del infierno. Al interior, los condenados, incluyendo reyes, reinas, laicos y monjes, son atormentados por los demonios. Inscrición:

ICI EST EN FERSE LI ANGELS KI EN FERME LES PORTES

La representación del infierno como la boca de un animal es aparentemente una invención insular, que como discutimos antes, puede ser trazada hasta el período anglosajón. Los tormentos de los condenados dentro de los confines del Infierno se encuentra una centuria antes en Las Maravillas del oriente. El motivo del ángel cerrando la puerta se encuentra, como Wormald señala, en el Salterio Liber Vitae. El motivo fue más extendido de lo que el único prototipo visual existente sugiere. Es encontrado también en la elaborada descripción de la condenación en la poesía anglosajona.

Anexo II

941 [955] Conzideración CIUDAD DEL INFIERNO /pena graves/principe de las tinieblas/el rico avariento, engrato, luxuria, soberbia/castigo de los soberbios y pecadores y rricos que no temen a Dios".



Mudejarismo en el norte de México.

El Tenebrario de la Catedral de Durango

María Angélica Martínez Rodríguez
Universidad de Navarra

Resumen

En 1737, la catedral de Durango en el obispado de la Nueva Vizcaya del Virreinato de la Nueva España, recibía para su ornato un mueble litúrgico excepcional. Un candelabro o tenebrario *para cantar las tinieblas de Semana Santa*. Se trata de una magnífica pieza actualmente expuesta en el Museo de Arte Sacro de la ciudad mexicana.

Presenta un trabajo de taraceado con incrustaciones de marfil y plata, que combina con una interesante labor de cintas de lacerías, similar a las tramas de armaduras de origen mudéjar desarrolladas principalmente en la arquitectura durante los siglos XVI y XVII.

La investigación sobre esta pieza permite la reflexión sobre el uso de este mueble en el ritual de ceremonias de la Iglesia católica, así como el intercambio ornamental entre las diferentes artes, el empleo de técnicas diversas en las artes decorativas, sus medios de difusión, y el éxito de determinados repertorios ornamentales en el periodo barroco.



Patrimonio textil virreinal en Lima: los ornamentos litúrgicos y el arte del bordado

Emma Patricia Victorio Cánovas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Departamento Académico de Arte

350

Resumen

A pesar de la fragilidad de los materiales con las que han sido confeccionadas y de su uso continuo, las exiguas colecciones de ornamentos litúrgicos son de gran valor y han perdurado a lo largo del tiempo guardadas en la cajonería de las sacristías. Estas prendas, que destacan por su singularidad, calidad técnica, cualidades estéticas y suntuosidad, reflejan las prácticas cristianas desarrolladas durante el período virreinal y los primeros años de la vida republicana.

Debido a su alto valor, tanto simbólico como económico, los ornamentos litúrgicos se han utilizado a lo largo del tiempo, desde el siglo XVI hasta mediados de la década de 1960, han sido reparados muchas veces y se han ido adecuando a los gustos de cada época, para ello se les ha agregado bordados, se han recortado y, antes de perderse definitivamente, han sido adaptados para otros fines relacionados con la iglesia.

La ponencia busca demostrar el carácter artístico de los ornamentos litúrgicos, así como la valiosa información que ofrecen sobre las prácticas textiles en la capital del reino del Perú.



CASULLA MARIANA (siglo XVIII)
Dimensiones: 111 x 71.8 cm.
Foto: Museo Señor de los Milagros. Archivo del
Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas.

El criterio de la unidad potencial en la conservación y restauración de la pintura colonial peruana

Magister Aranzazu Hopkins Barriga

Pontificia Universidad Católica del Perú

Sección Arte, Moda y Diseño Textil. Facultad Arte y Diseño

Resumen

La unidad potencial es un criterio propuesto por Cesare Brandi. Es a grandes rasgos el más crucial de los criterios porque interviene transversalmente en todos los procesos. El concepto de unidad potencial de la obra de arte es una serie de factores entrelazados que van desde el polo de lo esencial creativo hasta la relación químico física de los materiales que lo componen.

Es así que la obra de arte, como producto humano en tiempo y espacio definidos, condiciona la restauración en consideración a tres instancias: la instancia de la materia; la instancia estética; y la instancia histórica; pero ninguna es más importante que la otra por cuanto es indivisible.

En la realidad peruana han existido criterios disímiles para intervenir obra pictórica colonial, pero siempre dentro de los parámetros de la metodología internacional establecidas, con las concordancias científicas necesarias.

Abstract

This paper proposes a historiography of the intervention in conservation and restoration for Peruvian colonial painting, which is a fundamental part of the traditional development of our transformed identity.

Potential unity is a criterion proposed by Cesare Brandi. It is broadly the most crucial of the criteria because they intervene transversally in all processes. The concept of potential unity of the work of art is a series of intertwined factors ranging from the pole of the creative essential to the physical chemical relationship of the materials that compose it.

Thus, the work of art, as a human product in defined time and space, conditions the restoration in consideration of three instances: the instance of matter; the aesthetic instance; and the historical instance; but neither is more important than the other in that it is indivisible.

In the Peruvian reality there have been dissimilar criteria to intervene colonial pictorial work, but always within the parameters of the established international methodology, with the necessary scientific concordances.

This paper proposes a historiography of the intervention in conservation and restoration for Peruvian colonial painting, which is a fundamental part of the traditional development of our transformed identity.

351

La Virgen del Lago en el cine: *Virgen de Copacabana* de Leónidas Zegarra

José Elías Gutiérrez Meza
GRIETCOH-Pontificia Universidad Católica del Perú

352

Resumen

La historia de la Virgen de Copacabana, inseparable de la de su escultor Francisco Tito Yupanqui, fue recogida por primera vez en la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán. Habiendo pasado cuatro siglos de la publicación de dicha crónica, esta devoción mariana sigue viva. En 2012 su historia llegó al cine: el director peruano Leónidas Zegarra estrenó su película *Virgen de Copacabana*, en la que no solo llevó a la pantalla grande los orígenes de la Virgen del Lago, sino también su milagrosa actualidad por medio de una doble trama, ubicada en el siglo XVI y en el XXI. El objetivo de esta investigación es examinar la representación que la cinta de Zegarra propone de la Virgen de Copacabana y de su escultor, cuyo proceso de beatificación comenzó oficialmente un año antes de su estreno.



mesa:

TEATRO RELIGIOSO

Miguel Zugasti

Fiesta y teatro para la recepción del virrey-arzobispo Diego Morcillo (Potosí, 1716)

Rodrigo Faúndez Carreño

Figuraciones de *Epunamun*, a partir de epopeyas del siglo XVI

Iñaki Pérez-Ibáñez

La representación de la Idolatría en la comedia anónima *La aurora de Occidente*. Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe

Ana Zúñiga Lacruz

Catequesis y doctrina sobre la Navidad: la Biblia y la tradición en la obra *Nochebuena* de Cosme Gómez de Tejada

Tania Faúndez Carreño

Lo ceremonial en la puesta en escena del auto sacramental *La Araucana*

Miguel Ángel Hernández Rascón y Adriana Hernández Rascón

Dialogismo, polifonía y estilización en *Loa* al auto sacramental de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz



Fiesta y teatro para la recepción del virrey-arzobispo Diego Morcillo (Potosí, 1716)

Miguel Zugasti
Grupo TriviUN - Universidad de Navarra

Resumen

El excepcional acontecimiento que supuso el arribo de un virrey-arzobispo (Diego Morcillo Rubio y Auñón, 1642-1730) a las tierras altas de Charcas, propició que la ciudad de Potosí previniera al efecto una solemne fiesta de bienvenida donde hubo dos arcos triunfales, dos loas, varios carros alegóricos, una mascarada, una misa solemne, una procesión, etc. Junto con la conocida *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, disponemos ahora de un texto poco explorado todavía, la *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí* (Lima, Francisco Sobrino, 1716), típica relación de sucesos que escribió fray Juan de la Torre (OSA). Esta *Aclamación* incluye las dos loas teatrales representadas a mayor honra del homenajeado, las cuales entran en perfecto diálogo con el soberbio cuadro que poco después pintó Melchor Pérez Holguín, titulado *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*. Por limitaciones de espacio editamos aquí una pequeña parte del aparato festivo, con detalles del primer arco triunfal y su loa.

No decimos nada nuevo al afirmar que la magna *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, del ilustre cronista Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, es el principal hontanar del cual abastecemos a la hora de recabar información sobre la actividad teatral y festiva desarrollada en Potosí. Los oportunos trabajos de Helmer (1960), Gisbert (1968), Barnadas y Forenza (2000) o Quisbert (2008) confiesan sin ambages su deuda. En sus apretadas “noticias sobre el teatro en Charcas”, Barnadas-Forenza asumen que todavía no hemos “llegado a conocer, ni siquiera en los rasgos generales de su evolución, la historia teatral de Charcas”

(2000, p. 557), situación que lleva visos de cambiar merced a los aportes y hallazgos de varios investigadores (Zugasti, 2005 y 2008; Eichmann, 2008; Paz Rescala, 2020).

Es así que en la amplia geografía charqueña no faltaron los cómicos de la legua con sus compañías itinerantes dispuestos a llevar el arte histriónico de modo profesional hasta los lugares más recónditos (Paz Rescala), llegando a formar un circuito que unía poblaciones como Potosí, La Plata y La Paz: “En Potosí, en la primera mitad del siglo XVII, se cuenta con cuatro compañías teatrales (el mismo número que hubo por

esas fechas en Madrid y Toledo), que por contrato se obligaban a estudiar cinco comedias al mes y las representaban los domingos y días de fiesta” (Eichmann, 2005, pp. 24-25). Antes de llegar a este grado de difusión se cubrieron fases previas como las del teatro comunitario o popular y el evangelizador. El citado Bartolomé Arzáns apunta cómo en 1555 se ejecutaron en la Villa Imperial ocho comedias o representaciones en verso mixto del idioma castellano con el indiano. Las cuatro primeras fueron escenificadas por los nobles indios, versando sobre: 1) origen de los monarcas ingas del Perú; 2) los triunfos de Huayna Cápac; 3) las tragedias de Cusi Huáscar; 4) la ruina del imperio inga con la entrada de los españoles y captura de Atahuallpa (*Historia*, I, p. 98). Un siglo más tarde, el mismo cronista refiere que en 1641 se exhibió en Potosí una comedia nueva del poeta Juan Sobrino que versaba sobre la *Prosperidad y ruina de los ingas del Perú*, con especial atención a la entrada de Pizarro, caída del imperio inca, guerras civiles y posterior llegada del virrey Francisco de Toledo (*Historia*, II, p. 86). Dignos antecedentes de la *Tragedia del fin de Atahuallpa*, de larga tradición, que Jesús Lara actualizó y divulgó en la segunda mitad del siglo XX. Sobre teatro evangelizador cabe aducir la referencia del Inca Garcilaso a la acción de los jesuitas, por cuya influencia sabemos que “en Potosí se recitó un diálogo de la fe, al cual se hallaron presentes más de doce mil indios” (*Comentarios reales*, II, 28, p. 96). Nuevas vías para recabar datos sobre la vida escénica en Potosí se localizan en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Hanke, 1956-1957; 1959, p. 31; 1965, II, p. 160), así como en las actas del cabildo secular, con acuerdos sobre el hospital de indios naturales cuya existencia estaba intrínsecamente unida a la explotación de un corral de comedias¹, o en referencias a la organización de fiestas sacras (destaca la del Corpus Christi) o civiles de toda índole, momentos en los que el teatro y la danza solían ocupar lugar preferente.

La Aclamación festiva (1716), una relación impresa de fray Juan de la Torre

Otras fuentes de información son las relaciones de sucesos, tanto impresas como manuscritas, que recogen jugosos datos sobre episodios puntuales de la historia potosina. Uno de estos eventos fue la entrada de Diego Morcillo en la Villa Imperial el día de san Marcos Evangelista (25 de abril de 1716), a las tres de la tarde. Es así que fray Diego Morcillo Rubio y Auñón (Villarrobledo, 1642-Lima, 1730), trinitario descalzo de 74 años, arzobispo de Charcas y virrey interino del Perú, permaneció una semana entera en Potosí, donde fue agasajado con solemnes fastos y celebraciones, los cuales se concentraron principalmente durante los dos primeros días (sábado 25 y domingo 26 de abril). Nuestro buen cronista Bartolomé Arzáns da prolija noticia del hecho en su *Historia* (III, cap. 41, pp. 42-53), y narra cómo se previnieron dos arcos triunfales, dos loas dramáticas, varios carros alegóricos, una mascarada, una misa, una procesión, etc. A todo esto cabe añadir ahora la cuasi desconocida relación del agustino fray Juan de la Torre, quien con gran inmediatez a los hechos publicó esta:

Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excelentísimo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Rubio y Auñón, obispo de Nicaragua y de La Paz, Arzobispo de las Charcas, al gobierno de estos reinos del Perú, por su virrey y capitán general, y relación de su viaje para la ciudad de Lima. Con licencia, en Lima, por Francisco Sobrino, año de 1716.

A nuestros efectos interesa destacar que este breve impreso no se ciñe a la simple descripción en prosa de los actos más relevantes y vistosos, sino que incluye además las dos loas dramáticas que se declamaron ante el público potosino (fols. 12r-14r y 20r-25v), escritas ambas por fray Juan de la Torre para mayor gloria del homenajado, el arzobispo-virrey Diego Morcillo Rubio y Auñón. En trabajos míos previos publiqué una de estas loas (Zugasti,

2005, pp. 140-144 y 181-187) y di noticia bibliográfica del hallazgo de este impreso (Zugasti, 2008), lugares a los que remito para evitar en lo posible cansinas reiteraciones.

Otro material valiosísimo que complementa las fuentes escritas en torno a la visita de Morcillo es el magno cuadro de Melchor Pérez Holguín titulado *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, el cual se conserva en el Museo de América de Madrid. Este pintor nació en Cochabamba hacia 1660, pero ejerció su oficio sobre todo en Potosí, donde se casa y reside en 1695. Trabajó para varios conventos, parroquias y particulares, y debió morir entre 1724 y 1732. Para Mesa y Gisbert (1977) es el pintor más destacado del periodo virreinal en Bolivia. El cuadro que ahora nos ocupa le fue encargado por un sobrino del virrey, don Pedro Mexía y Morcillo (Moreno Cebrián, 2001, p. 190), al parecer con intención de mandarlo a España. En la parte inferior central aparece un autorretrato del artista contemplando el paso del cortejo y plasmándolo con su paleta (frente a él está su ayudante negro). Es muy probable que Holguín fuera mestizo, pues se pinta a sí mismo con tez oscura, pero vistiendo capa y espada, signos que le dignifican. A su derecha hay dos personas de avanzada edad (un hombre y una mujer) que aparentemente visten ropas nobles, aunque reflejan cierto desaliño en su atuendo y por ello hay quien los toma por dos graciosos de comedia. Llamen la atención unas filacterias donde estos personajes comentan la escena que pasa ante sus ojos. El hombre dice: "Hija Pilonga, ¿has visto esta maravilla?", a lo que ella contesta: "Alucho [juro que] en ciento y tantos años no he visto grandeza tamaña".

El cuadro en sí se estructura en tres niveles:

-1) El más relevante es el nivel inferior, donde se retrata el multitudinario cortejo que acompaña a Morcillo a lo largo de la calle San Martín (hoy calle de Hoyos). En el extremo derecho de la calle (y del cuadro) aparecen un arco triunfal erigido para la ocasión y la parroquia de San Martín, justo en el momento que el virrey pasa por allí bajo palio, a lomos de un corcel ricamente enjaezado y acompañado por

un sinfín de gentes que representan los poderes civil, militar y religioso de Potosí (Figura 1).

- 2) El nivel intermedio se consagra a la arquitectura urbana y al paisaje de fondo con los empinados cerros. Destaca la iglesia de San Martín (era parroquia de indios) con su torre, su atrio y las capillas posas en los cuatro ángulos del muro que la circunda (al estilo del actual santuario de Copacabana). Tanto esta iglesia como el resto de edificios urbanos están adornados con ricas colgaduras, y siete cuadros o reposteros que representan escenas mitológicas (la caída de Ícaro, el coloso de Rodas, Eneas y Anquises...). A sus muros, balcones y ventanas se asoman diversas gentes que contemplan el espectáculo.
- 3) El nivel superior es más complejo, pues en su parte izquierda se divide en dos recuadros que remiten a otros dos momentos de la fiesta, como son la entrada de Morcillo en la Plaza Mayor de la villa y la mascarada que por la noche ofrecieron los mineros allí mismo².

La combinación de estas tres fuentes (Bartolomé Arzáns, Juan de la Torre y Holguín) nos será de gran utilidad para entender mejor el evento festivo que analizamos en torno a la figura de Diego Morcillo. En las páginas que siguen nos apegamos a la *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excelentísimo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Rubio y Auñón*, del agustino Juan de la Torre, para describir los primeros instantes de la bienvenida dispensada al arzobispo- virrey, con el primer arco triunfal levantado en su honor y la consiguiente loa dramática que se declamó sobre el arco, momentos clave del ceremonial que Holguín plasma con gran primor en la parte derecha de su pintura (Figura 1).

Juan de la Torre: *Aclamación festiva* (fols. 8v-14r)

Tenía fabricado el cuidado de los señores de la Villa un arco triunfal en la entrada que mira a la cantera, en una capaz llanura



Figura 1. Melchor Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, detalle. Museo de América, Madrid.

de la parroquia de San Martín, haciendo frente a calle tan dilatada que corre casi en línea recta hasta la Plaza. Formó su dibujo y maestreó su fábrica el Reverendo Padre fray Juan de Ulloa, sacristán mayor del convento de Nuestro Padre San Agustín, cuyo genio –junto con el deseo de desempeñar la Villa en obsequio de príncipe tan amable– parece que le dirigió con viveza a que se ejecutase la más hermosa que se ha visto en Potosí.

Su arquitectura era de tres ángulos que ocupaban diez varas de frente y seis de centro. Estribaba el primer cuerpo en columnas salomónicas sobre basas de una vara que, guarnecidas de finos paños de colores y rodeadas de cintas varias, formaban un claro de nueve varas de alto y hacían grave y vistoso matiz [...].

En medio de cada arco pendía un niño costosamente vestido de tela y encajería, que se llevaba las atenciones su belleza, a quien servía de peña una tarja orlada de esmaltada floresta con un sol en la parte superior, y en ella esculpida esta letra:

De La Plata el sol sagrado
influye hoy con excelencia;
Potosí con su presencia
sin duda será argentado.

En la otra frente que miraba a la Villa se veía entre varios jeroglíficos esta otra:

De la Trinidad envía
un Redemptor hoy el cielo
que redima con su celo
del Perú la monarquía.

Sobre esta máquina hermosa estribaba el segundo cuerpo en cuatro columnas salomónicas de siete varas [...]. Salía en aquella eminencia un trono dorado de su centro, que en dos varas en alto era peña elevada a la Fama, cuya figura hermosa era un ángel de corpulenta estatura, con alas de plata, de preciosas telas y encajes adornada, que servían de remate a fábrica tan ostentosa. Tenía en

la mano un clarín y sostenía con la otra una bandera de escuadra que, combatida del aire en tanta elevación, hacía que percibiese aun de los más distantes su grandeza [...].

Dio vista finalmente nuestro excelentísimo príncipe a aquella fábrica, y en la espaciosa llanura de su frente esperaba una escuadra de docientos hombres con armas en la mano [...]. Llegó Su Excelencia y, calando cuerda airosos, parecía un teatro de la más sangrienta guerra la que fue debida salva a su excelentísima persona [...]. Ejecutada la salva real, fueron desdoblado los batallones formados de su ejército, y saliendo en filas ordenadas por debajo del arco empezaron a ocupar la calle de San Martín, siguiendo Su Excelencia con los señores oidores la senda hasta llegar a sus puertas.

Esperaban en el atrio de aquel hermoso triunfo los señores regidores de la Villa, galanamente lucidos con ropones de felpa carmesí forrados en damasco. Y llegando Su Excelencia, el alférez real don Joseph de Barea y el decano del cabildo don

2.º ÁNGEL	Mejor, cual Moisés sagrado, nuestro afecto le venera, pues si de Pastor el báculo tuvo aquel y vara regia, una y otra potestad	35
	unidas con excelencia, hoy en Pastor tan excelso las fijó la providencia del grande FELIPE QUINTO para aliviar la fe nuestra.	40
ÉL Y MÚSICA	<i>Del QUINTO FELIPE viva la grandeza, pues dio en tal Pastor amparo y defensa.</i>	45
1.º ÁNGEL	De Jacob gran patriarca es imagen más expresa, porque siendo Jacob Diego bien el nombre lo demuestra, que es digno de tanto nombre Diego de tanta excelencia.	50
	Quiera la piedad divina de Jacob escala sea la dignidad que le encumbra como ángel a la esfera, y a lograr la primer silla con la tiara de la Iglesia, porque sea Potosí de tanta gloria la puerta.	55
ÉL Y MÚSICA	<i>Sus sienes corona la silla primera, que nuestras lealtades así lo desean.</i>	60
2.º ÁNGEL	Josué sagrado le admiro, del pueblo de Dios defensa, pues a ese fin el bastón se le dio la invicta diestra de la tierra prometida; aquel ganó las almenas y nuestro Josué sagrado hará que este reino sea cual tierra de promisión, con su gobierno y prudencia.	70
ÉL Y MÚSICA	<i>Pues viva su nombre edades eternas, y en víctores canten amor sus proesas.</i>	75
		80

Notas y bibliografía

1. A este propósito, Arzáns de Orsúa y Vela señala que hacia mediados del siglo XVII: “Todos los domingos y fiestas del año se representaban comedias en su gran coliseo: había cuatro compañías y ganaban los de la farsa (una tarde del día que a cada una les cabía) de entradas 2 o 3000 pesos, porque cada uno que entraba pagaba 4 o 6 pesos conforme era; los balcones y asientos de todo su rededor se daba a familias, y cada una pagaba 30, 40 o 50 pesos conforme tenía el número de ella; estas rentas de los balcones y asientos altos y bajos eran para los enfermos del hospital real” (*Historia*, II, p. 160).
2. No hay espacio aquí para comentar el cuadro con el detenimiento que se merece, por lo que remito a los estudios de Mesa y Gisbert, 1977, pp. 185-196; Kagan y Marías, 1998, pp. 296-299; Wuffarden, 1999; Moreno Cebrián, 2001, pp. 185-189; Morales Folguera, 2009; Zinni, 2021.

Arzáns de Orsúa y Vela, B. (1965). *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (3 vols.) (eds. L. Hanke y G. Mendoza). Brown University Press.

Barnadas, J. M. y Forenza, A. (2000). Noticias sobre el teatro en Charcas (siglos XVI-XIX). En *Anuario* (pp. 557-576). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Eichmann Oehrli, A. (Ed.). (2005). *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata (Bolivia)*. Iberoamericana-Vervuert.

Eichmann Oehrli, A. (2008). Nuevas notas sobre el teatro en Charcas. *Ciencia y Cultura*, 20, 9-34.

Garcilaso de la Vega, el Inca. (1998). *Comentarios reales* (ed. J. de la Riva-Agüero) (3.ª ed.). Porrúa.

Gisbert, T. (1968). *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*. Universidad Mayor de San Andrés-Facultad de Filosofía y Letras.

Hanke, L. (1956-1957). The 1608 fiestas in Potosí. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 3, 107-128.

Hanke, L. (1959). Estudio preliminar a su edición de Luis Capoche. En *Relación general de la Villa Imperial de Potosí*. Atlas (BAE 122).

Helmer, M. (1960). *Apuntes sobre el teatro en la Villa Imperial de Potosí*. (Documentos del Archivo de Potosí, 1572-1636), Universidad Tomás Frías, Instituto de Investigaciones Históricas. (Reeditado en *Cantuta. Recueil d'articles*, Casa de Velázquez, 1993, pp. 345-361).

Juan de la Torre, Fray (OSA). (1716). *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excelentísimo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Rubio y Auñón, Obispo de Nicaragua y de La Paz, Arzobispo de las Charcas, al gobierno de estos reinos del Perú, por su virrey y capitán general, y relación de su viaje para la ciudad de Lima*. Con licencia. En Lima: por Francisco Sobrino.

Kagan, R. L. y Marías, F. (1998). Cuatro ciudades y sus imágenes. En *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780* (pp. 239-314). Iberdrola.

Mesa, J. de y Gisbert, T. (1977). *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* (2.ª ed.). Juventud.

Morales Folguera, J. M. (2009). La entrada del arzobispo Morcillo, virrey del Perú, en Potosí (1716) y las sibilas de Puebla. En J. M. Parrado del Olmo y F. Gutiérrez Baños (Coords.), *Estudios de historia del arte. Homenaje al profesor De La Plaza Santiago* (pp. 143-148). Universidad de Valladolid.

Moreno Cebrián, A. (2001). La fastuosa entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí, 1716. *Torre de los Lujanes*, 44, 181-205.

Paz Rescala, L. (2020). Una mirada al teatro profesional en la Audiencia de Charcas a finales del siglo XVI: el caso del autor de comedias Francisco de Morales. *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, 4(2), 257-268.

Quisbert, P. L. (2008). Servir a Dios o vivir en el siglo: la vivencia de la religiosidad en La Plata y la Villa Imperial (siglos XVI y XVII). En A. Eichmann y M. Inch (Eds.), *La construcción de lo urbano en Potosí y La Plata (siglos XVI y XVII)* (pp. 269-414). Ministerio de Cultura de España-Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Wuffarden, L. E. (1999). Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí. En *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América* [Catálogo de la exposición del Museo de América] (pp. 146-148). Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

Zinni, M. C. (2021). La fiesta virreinal: la Villa Imperial se celebra a sí misma. *Razón Crítica*, 10, 33-59.

Zugasti, M. (2005). *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Pre-Textos.

Zugasti, M. (2008). Teatro recuperado en Charcas: dos loas olvidadas de fray Juan de la Torre (OSA) a la entrada del virrey Diego Morcillo en Potosí. En I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 295-321). Iberoamericana.

Figuraciones de *Epunamun*, a partir de epopeyas del siglo XVI

Dr. Rodrigo Faúndez Carreño
Universidad del Bío-Bío

362

Resumen

Las epopeyas del siglo XVI que retratan la guerra de la conquista de Chile, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, 1569, el *Arauco domado* de Pedro de Oña, 1596, y la *Cuarta y Quinta Parte de La Araucana* de Diego Santisteban Osorio, 1597, presentan a Eponamón (*Epunamun*) como 'ser supremo' de los mapuches. A esta primera representación épica se han añadido aspectos lingüísticos y etnográficos que exaltan el prefijo *epu*: 'dos', que ha amplificado su recreación simbólica como una divinidad de identidad sexual dual, masculino-femenino. La presente comunicación forma parte del proyecto Fondecyt de Iniciación 11180910 «Edición crítica y anotación filológica de la *Cuarta y Quinta Parte de La Araucana* de Diego Santisteban Osorio, de 1597».

El protector de la guerra, *Epunamun*:

La principal deidad mapuche recreada por las epopeyas españolas del siglo XVI es Eponamón, que deriva del mapuche *Epunamun* 'el de dos pies o dos patas', de *epu*: 'dos' y *namun*: 'pies o patas' (ver, Augusta, 1916). Alonso de Ercilla lo describe en *La Araucana* de 1569, como una deidad protectora en la guerra que los de Arauco consultan antes de iniciar sus contiendas. Dice: «Y cuando quieren dar una batalla / con él lo comunican en su rito; / si no responde bien, dejan de dalla / aunque más les insista el apetito. / Caso grave y negocio no se halla / do no sea convocado este maldito; / llámanle Eponamón, y comúnmente / dan este nombre a alguno si es valiente» (I, 41). Ercilla también se refiere a la variedad

de hechiceros y agoreros 'célibes' que lo veneran. Entre sus chamanes: «Algunos destos son predicadores / tenidos en sagrada reverencia, / que sólo se mantienen de loores, / y guardan vida estrecha y abstinencia» (I, 43, 1-4).

La representación Eponamón, sus ritos y agoreros, es un tema que desarrolla con mayor detención Pedro de Oña, escritor criollo chileno, natural de Angol, en su epopeya *Arauco domado*, impresa en Lima en 1596. Su épica intenta superar a *La Araucana* de Ercilla con una nueva rima que sustituye el modelo italiano abababcc por una abbabacc, como con una serie de datos etnográficos nuevos; entre ellos, una prolija descripción de una rogativa mapuche o

nguillatún en la que los de Arauco convocan a Eponamón para consultar el destino de la guerra. En su canto II describe danzas e instrumentos musicales: « De trecho a trecho en corros se congregan / el hombre y la mujer interpolados, / y todos por los dedos enlazados» (15, 1-3); «Suelen bailar también de otra manera, / y es que las manos libres y los brazos / sacuden unos huecos calabazos / do tiene de sus guijas la ribera» (16, 1-4); «Otras mujeres solas en cuadrilla / andan con sus hijuelos dando vueltas, / todas en bacanal furor envueltas, / desnudo el medio pecho y la rodilla» (17, 1-4).

El baile ritual da paso a una observación del cielo astral, el zodíaco, planetas y constelaciones, que les pronostican nefastos augurios:

Mirad a la Canícula con Leo
y a la cometa Nigra de Saturno,
veréislo todo lóbrego y noturno,
todo con un aspecto horrible y feo;
todo se viste el más lutoso arreo,
y todo pronostica mal diuturno:
todos, Olimpo, Telus, Juno y Glauco,
han ya rompido treguas con Arauco. (31)

Ante el presagio adverso de los astros, el líder religioso Pillalonco invoca a Eponamón para oír un segundo veredicto. Su conjuro se ejecuta a través de un rueda y una rama de un árbol a la que cuelgan una vedija de lana que introducen bajo la tierra, en un hoyo que los comunica con el dios. Dice Pedro de Oña:

En medio de la rueda compasada,
después que el suelo a soplos alisaron,
aquellas manos pérfidas hincaron
una ramilla luenga deshojada,
de cuya extrema punta doblugada,
por un sutil estambre le colgaron
un vedijón de lana de la tierra,
que es donde su Pillán se les encierra. (50)

De tal superstición y extraño rito
usa la miserable gente vana,
y a la vedija va de buena gana
el regidor perpetuo del Cocito,
de suerte que, cual pece en el garlito,
le tienen con el átomo de lana,
porque le llevarán donde es llamado,
con solo un hilo de ella maniatado. (51)



Nguillatún, rogativa mapuche. Lámina de Alonso de Ovalle en *Histórica Relación del Reino de Chile*, 1646.

A continuación, Pillalonco verbaliza una forma ritual en la que convoca a las principales deidades del inframundo de la tradición clásica: Laguna Estigia, Tántalo, Ticio, Hécate, La tres Furias: Alecto, Tesífone y Megeira (63-80), en una estructura tripartita de: invocación, solicitud y amenaza al ídolo. Esta narrativa del orden del conjuro también se registra en otras obras de la tradición clásica y medieval, entre ellas, la *Farsalia* de Lucano (vv.696-706), el *Laberinto de Fortuna* de Juna de Mena (Copla 247-2511) y el acto III de *La Celestina* de Fernando de Rojas, que organizan sus conjuros en tres partes: invocación, solicitud y amenaza al demonio (ver, Faúndez 2018). En *Arauco domado*, debido a la tardanza de Eponamón, Pillalonco le advierte:

¿Qué es esto? ¿Cómo agora te detienes?
Espíritu infernal, ¿por qué te tardas?
¿No acabas de venir? ¿A cuándo aguardas?
Sabiedo que te llamo yo, ¿no vienes?
¡Hola!, que se me quiebran ya las sienes
y el término debido no me guardas;
no quieras que de hoy más a tu estalaje
ninguna de estas ánimas abaje. (71)

Haré que ya los cuellos no se aprieten
con el desesperado ñudo y sogá,
que el cuerpo y no las ánimas ahoga,
mas que por otro medio se quieten;
haré que tus discípulos respeten
a la sacerdotal y sacra toga,
tomando sus consejos y doctrina,
que es para ti la más pungente espina. (73)

La amenaza de Pillalonco actualiza el debate de la colonización espiritual de Arauco, el avanzar del cristianismo y la extirpación de las ideologías locales. Por su parte, Lope de Vega recrea, parcialmente, el rito de la vedija de lana de Pillalonco en su tragicomedia *Arauco domado* (1599-1625, Acto I, 37), pero sin ninguna mención a Eponamón.

La *Cuarta y Quinta Parte de La Araucana* del poeta español Diego Santisteban Osorio, oriundo de la ciudad de León (1563-1599) que, a los pocos años muerto Ercilla en 1594, publicó en Salamanca una continuación de sus tres partes bajo el título de *Cuarta y Quinta parte de la Araucana* en 1597,

menciona a Eponamón como 'Epanamón o Epanomón', sus variantes se deben a un simple error de cajista sin otra intención estética ni antropológica. En el canto VI de la *Quinta Parte*, Caupolicán II, hijo del toqui empalado por el soldado Reinoso en la *Tercera parte de La Araucana* de 1589, y un curaca, palabra quechua para 'gobernador' (ver, DLE), sacrifican dos toros y ofrecen su sangre a Epanamón para conocer el destino de la guerra. Léase:

Delante de la estatua arrodillados,
con humildad devota, y oraciones,
los futuros sucesos no alcanzados,
le encomiendan con puros corazones:
dos fieros toros fueron degollados,
que eran las más piadosas oblaciones,
lentos de muchos dijes de oro, y plata,
sacrificio que entre ellos más se trata. (4)

Luego el viejo curaca diputado,
para aquel religioso, y alto oficio,
con una blanca túnica, humillado,
hizo el ciego y devoto sacrificio:
y con la sangre el suelo ensangrentado,
piden a Epanamón perdón del vicio,
protestando la enmienda de la vida,
errada tanto tiempo y distraída. (5)



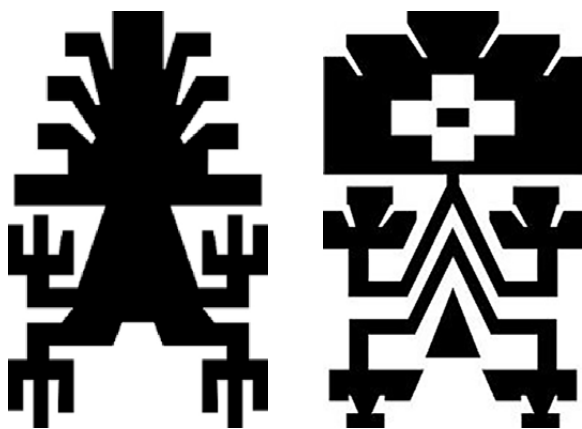
Retrato del poeta chileno Pedro de Oña en la edición príncipe de *Arauco domado*, impresa por Antonio Ricardo de Turín en Lima en 1596. En su margen dice «Pedro de Oña edad de 25 años».

En su desenlace, en el canto XIX, se ve a Eponomón a la cabeza del panteón indígena

en 'una silla ardiente con una serpiente a la cabeza' con 'tosco pelo que hasta los pechos le llegaba' y 'túnica negra' convocando a las potencias del inframundo para advertir y alentar a los de Arauco a dar un gran asalto final contra los de España. Canta el poeta:

Tomó su silla Epanomón ardiente,
que de fuego mil llamas arrojaba,
cuya cabeza un áspid o serpiente,
con la escamosa cola rodeaba:
el tosco pelo le cubría la frente,
que hasta los anchos pechos le llegaba,
con corona de fuego la cabeza,
temeraria y diabólica fiereza. (39)

Y el cetro de dos víboras alzando,
que como superior y rey regía,
una túnica negra desplegado,
que sin quemarse un solo punto ardía;
y por la boca en cantidad brotando,
humo y fuego de pez, como se veía
en el más alto asiento y voz primera,
a todos los habló de esta manera. (40)



Lukutuwe, 'lugar donde uno se arrodilla', símbolo antropomorfo del diseño textil mapuche que algunas comunidades asocian al "Divino maestro" "Primer hombre", en su variante femenina, a la derecha, con un símbolo menstrual en su centro a modo de triángulo; en su conjunto, son representativos de la dualidad masculino-femenino del mundo mapuche.

Epanomón da brío a Caupolicán II y los demás héroes indígenas para dar un asalto al fuerte de La Imperial, que concluye con la derrota del ejército indígena, su cerco y posterior suicidio del héroe Caupolicán II. Su muerte imita el modelo moral de los habitantes de Numancia que optaron por el suicidio antes de la derrota y subordinación

a Roma (134 a. C), retratado por Plutarco, Apiano de Alejandría y Cervantes en el teatro del siglo XVI.

En varios pasajes de la epopeya de Diego Santisteban Osorio la oposición y martirio de los mapuches se asemeja a la resistencia de los numantinos. Dice Caupolicán II: «que acá nos romperemos los costados, / para morir más libres, no rendidos, / que el hombre que se mata y rompe el pecho / muere con su venganza satisfecho» (XII, 21, 1-3); «Y así a los de Numancia imitaremos, / que fueron de sí propios homicidas, / y antes que nuestra tierra le entreguemos, / verá nuestras haciendas destruidas» (XII, 22, 1-4).

Se desconocen otras referencias a *Epanomón* o *Epunamun* 'el de dos pies o patas', en epopeyas del siglo XVI. En el teatro áureo español se cita, sin desarrollo dramático, en las comedias *La belígera española* de Ricardo de Turia, de 1616, y el *Gobernador Prudente* de Gaspar de Ávila de 1663, ambas inspiradas en *La Araucana* de Ercilla (ver, Medina, 18, 82, 95, 138, 201, 202, 207, 224).

En el siglo XVII, en Chile, el chillanejo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán describe algunas prácticas religiosas mapuches en su relato autobiográfico *Cautiverio Feliz*, fruto de su experiencia como cautivo entre los mapuches en 1629. En su capítulo 14 retrata a los *huecubuyes*, que describe como chamanes célibes similares a los 'sacerdotes' y en los capítulos 6 y 19 a los / las *machis weyes*, hechicero/as no binarios que alternan una dualidad masculino-femenino y llama 'putos'; pero, en ningún pasaje hace referencia a Epanomón o *Epunamun*, sólo deja como precedente las prácticas chamánicas no binarias de la espiritualidad mapuche durante el siglo XVII. Vale la pena citar su pasaje de las / los machis weyes:

«A estos les llaman *hueies* que en nuestro vulgar lenguaje quiere decir nefando y más propiamente putos que es la verdadera explicación del nombre *hueies*, y estos no traen calzones sino una mantichuela por

delante que llaman *puno*, acomodándose a ser machis o curanderos, porque tienen pacto con el demonio... y unas camisetas largas encima; traía el cabello largo, siendo así que todos los demás andan trenzados» (388, 455).

En el siglo XVIII, el misionero jesuita Bernardini Havestadt en su cancionero *Chilidugú, sive Tractatus linguae Chilensis*, 1777, escrito en latín y castellano, incluye la palabra *epu namun* entre las artes militares mapuche, capítulo 531 "De re militari" y la asocia a un 'batallón de a pie' (444). Esta última entrada se relaciona con los datos etnográficos que nos proveen las epopeyas del siglo XVI que asocian a Eponamón o *Epunamun* como principal deidad guerrera de los mapuches: 'patrón del arte militar'.

La etimología *epu*: 'dos' y *namun*: 'pie, pata' permitiría suponer que *Epu namun* es una divinidad que tiene el atributo de participar 'con sus dos pies o patas' en las batallas, como protector de las tropas de infantería 'de a pie', en una época que los caballos y las armas de a fuego eran un bien escaso que controlaban las tropas españolas frente a centenares de indígenas que desfilaban con 'sus dos pies'.



Machi Luis Nahuelcura, 2016.

La voz *Epunamun* adquiere complejidad simbólica y lingüística a partir de su entrada en el *Diccionario Araucano-Español, Español-Araucano* (1916), del sacerdote capuchino José Félix de Augusta, que recoge su uso entre las comunidades mapuches de finales del siglo XIX. Para muchas de ellas *Epunamun*

es un ser dual: masculino-femenino crisol de la composición, reflejada en la palabra *epu*: 'dos'. Dice, *Epuñamun* [sic]: «Símbolo, como parece, de la dualidad sexual que los indios infieles atribuyen a Dios invocado por ellos bajo las denominaciones inseparables de Wénurey Chau, Wénurey Ñuke, o Wénurey Fücha, Wénurey Kushe» (41).

Las expresiones *Wénurey Chau*, *Wénurey Ñuke*, o *Wénurey Fücha*, *Wénurey Kushe* significan: 'El padre de la tierra de arriba, la madre de la tierra de arriba, el anciano de la tierra de arriba y la anciana de la tierra de arriba', las que hacen referencia a la concepción dual, circular y cuatripartita del mundo mapuche (Ver, *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato*, 602 y ss.; Curivil, 2007 y Foerster, 1995).

El mismo Augusta en su traducción de la oración *wenu Chau*, *wenu Ñuke*, exalta la condición dual del mundo mapuche, dice: «*wenu Chau*, *wenu Ñuke* padre madre celestial, denominación con que los indios adictos a la antigua superstición invocan a Dios en sus rogativas y del cual se deduce que lo miran como un ser de doble sexo» (193).

La idea de *Epunamun* como una divinidad de dos sexos, masculino-femenino, la corrobora a partir de su semejanza simbólica y etimológica con otros seres del panteón mapuche que también utilizan la palabra *epu*: 'dos'. Entre ellos *Epuange*, que supone un ser dos caras. Dice, *Epuange*: «Dos caras; ser de dos caras, denominación de un *wekufü* que posee el mar o lago y que es llamado también *Millalongko* (cabeza de oro) o *Kówekufü* (demonio del agua)... Epíteto que en algunas partes los indios infieles anteponen a sus denominaciones de Dios al invocarlo (v. g. *-ngünechen*), sea porque le suponen de dos sexos, o sea aludiendo con esta expresión al cielo benigno y sereno y al cielo desfavorable, o a la severidad y la benignidad que el Ser Supremo puede demostrar a los hombres» (41). Otra variante es *Epulongko*: «Ser de dos cabezas. Es idéntico con *epuange*» (41) (ver también Guevara 2003).

La doble dimensión de la palabra *epu* permitiría afirmar que *Epuñamun* es una divinidad dual que integra el binomio masculino y el femenino en un solo ser 'el de dos pies o patas'. Su representación simbólica con 'dos pies o patas' lo distancian de lo etéreo y celestial y vinculan con lo terrenal, lo situado en lo humano y, por analogía, con la guerra. El mismo Ercilla figura en *La Araucana* la participación activa de las mujeres mapuches en las contiendas del siglo XVI. En su canto X, retrata una emboscada. Léase:



M. M. Kaiser, *Epunamün* (novela fantástica), Santiago de Chile: Aurea Ediciones, 2018.

Estas mujeres, digo, que estuvieron en un monte escondidas, esperando de la batalla el fin, y cuando vieron que iba de rota el castellano bando, hiriendo el cielo a gritos descendieron el mujeril temor de sí lanzando y, de ajeno valor y esfuerzo armadas, toman de los ya muertos las espadas. (4)

Y a vueltas del estruendo y muchedumbre, también en la victoria embebecidas, de medrosas y blandas de costumbre, se vuelven temerarias homicidas;

no sienten ni les daba pesadumbre los pechos al correr, ni las crecidas barrigas de ocho meses ocupadas, antes corren mejor las más preñadas. (5)

La temprana documentación de la participación femenina en la guerra de Arauco permite comprender que en plano de lo simbólico *Epunamun* pueda encarnar un guerrero femenino como masculino, en una dualidad que hace horizontal los intereses bélicos. En la actualidad, en Chile, tanto hombres como mujeres mapuches han sufrido persecución política, presidio y muerte. Entre estas últimas, las activistas medioambientales Macarena Valdés (1983-2016), y Nicolasa Quintremán (1936-2013), declaradas muertas después de un dudoso peritaje; Lorenza Cayuhan, que dio a luz encadenada el 2016, y la machi Francisca Linconao apresada y luego absuelta el mismo año, entre la persecución y amedrentamiento de varias otras líderes mapuches del siglo XXI.

Desde el siglo XVI en adelante la recreación simbólica de *Epunamun* se ha enriquecido a partir de investigaciones etimológicas que apelan a su dualidad masculino femenino. Esto ha permitido que Ana María Bacigalupo (2016), trace una analogía entre el dios y las machis *weyes*. Comenta: «Las machis *weyes*... llamaban a un espíritu guerrero de género dual de nombre *Epunamun*... Este ser otorgaba a los reche el conocimiento de las destrezas bélicas y los dones espirituales de fuerza y de valor e integridad» (36).

Las características no binarias y duales de la/os machis *weyes* más el sentido bélico-dual del 'ser supremo' *Epunamun* postulan un vínculo que otorga una complejidad simbólica a su culto, documentado desde el siglo XVI por las epopeyas de la conquista de Chile.

En la actualidad, el nombre de la divinidad ha dado título a la novela de fantasía *Epunamün: el martillo de Pillán*, de M. M Kaiser (2018), parte de una trilogía de novelas épicas de inspiración indigenista, publicadas por Aurea Ediciones-Chile, entre ellas, *Los jinetes*

del Milodón, también de M. M. Kaiser, 2018, y *Mon Mapu*, de Daniel Cifuentes, 2019. En la primera se narran las aventuras de Lientaro tras la búsqueda del Pillalonki, martillo del dios Pillán. Su audacia le permite adquirir la denominación de *Epunamün*, que se presenta como dios de la guerra, pero sin ninguna referencia a su identidad sexual dual, ni

aparición como personaje en el relato. Su nombre sólo da título a la novela.

Agradezco los comentarios y sugerencias del profesor Rodrigo Becerra Parra en la traducción y amplificación de algunas palabras mapuches empleadas en la presente nota.

Notas y bibliografía

- Augusta, Félix José de, *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1916.
- Bacigalupo, Ana María, «La lucha por la masculinidad del machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile» (2016), *Revista de Historia Indígena*, 6 (2016): 29-65.
- Curivil Paillavil, Ramón Fco., *La fuerza de la religión de la tierra, una herencia de nuestros antepasados*, Santiago de Chile: Ediciones UCSH, 2007.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, Madrid: Ed. Isaías Lerner, Cátedra, 1999.
- Faúndez Carreño, Rodrigo, «Ingenio etnográfico y tradición poética en el Canto II de *Arauco domado* de Pedro de Oña», *Revista Hipogrifo*, 6, 1 (2018): 587-602.
- Foerster, Rolf. *Introducción a la religiosidad mapuche*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- Gobierno de Chile, *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato. Informes finales de los grupos de trabajo*, volumen 3, anexo, tomo II. Santiago de Chile: Gobierno de Chile, 2003.
- Guevara, Tomás, *El pueblo mapuche, cap. I. Los mitos*, en Cervantes virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pueblo-mapuche--0/html/ff91c804-82b1-11df-acc7-002185ce6064_23.html
- Havestadt, Bernardini, *Chilidúgú sive Tractatus linguae Chilensis opera Bernardi Havestadt (1777)*. Leipzig: Edición de Julius Platzmann, 1883.
- Medina, José Toribio. *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados en La Araucana de Ercilla*, Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1917.
- Núñez de Pineda y Bascuñán, *El Cautiverio Feliz*, Ed. Raïssa Kordic y Mario Ferreccio, Santiago de Chile: RII Editores, 2001.
- Oña, Pedro de, *Arauco domado*, Lima: Edición de Antonio Ricardo de Turín, 1596.
- Santisteban Osorio, Diego de, *Cuarta y Quinta Parte de La Araucana*, Salamanca: Edición de Juan y Andrés Renaut, 1597.

La representación de la Idolatría en la comedia anónima *La aurora de Occidente. Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*

Iñaki Pérez-Ibáñez
Universidad de Rhode Island

Resumen

La aurora en el Occidente. Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe es una comedia anónima probablemente de principios del XVIII en la que se dramatiza la historia de san Juan Diego, las apariciones marianas que presenció y cómo llevó las peticiones de la Virgen al obispo Zumárraga para que este construyese un santuario en Tepeyac. La presencia del Demonio y la Idolatría es obligada en las comedias cuyo tema es el Nuevo Mundo. Nuestro trabajo estudia la caracterización de la Idolatría en esta obra, señalando las similitudes y diferencias entre esta y la que encontramos en otras obras de temática similar. Por ejemplo, mientras que es común que en las comedias indianas aparezca vestida de india, que se disfrace para engañar a los personajes, o que se hagan referencia a sus ritos y sacrificios caníbales, no lo es tanto que se la presente como un personaje de extrema belleza, con exóticos pero lujosos ropajes. Esta particular representación nos transmite una visión peculiar de las religiones precolombinas que no encontramos en otras comedias de este periodo.

La comedia

En un trabajo anterior me centré en la representación que del indio se hace en la comedia *La aurora en el Occidente. Comedia famosa de la sagrada aparición de nuestra Señora de Guadalupe*. En dicho estudio pasaba de puntillas sobre la caracterización que en esta obra se hace de la Idolatría y exponía mi intención de realizar un análisis más en profundidad de este tema. Dedicaré las siguientes páginas a dicho asunto. Esta comedia anónima, probablemente escrita en la primera mitad del XVIII, se conserva en

un único testimonio de época custodiado en la Biblioteca de la Basílica de Guadalupe bajo la signatura ms. 2-B-24. En 2011 Confesor Rodríguez realizó una transcripción paleográfica del manuscrito. Conoce dos ediciones modernas de 2012 y 2015, ambas a cargo de Cristina Fiallega, si bien estas están plagadas de errores y es urgente realizar una nueva edición crítica de la misma¹. *La aurora en el Occidente* dramatiza las apariciones marianas a san Juan Diego, sus peticiones para que se le construyese una basílica en las colinas de Tepeyac y las dificultades

que este tuvo que superar para lograr que el obispo Zumárraga escuchase los ruegos de la Virgen. A la hora de crear la trama argumental, el autor siguió al pie de la letra los sucesos que se nos narran en el *Nican Mopohua* hasta el momento en que san Juan Diego presenta la imagen mariana al obispo Zumárraga, añadiendo detalles y materiales provenientes tanto de la devoción popular como de la historia de México (se trata sobre todo de referencias a la fundación de Puebla de los Ángeles y la labor evangelizadora de los franciscanos en el virreinato de Nueva España). Como no podía ser de otra manera en una obra de este periodo, la utilización de las referencias históricas se hace de una manera libérrima, ya que lo fundamental no es ser fiel a los sucesos (no estamos ante un relato histórico) sino la creación de un universo dramático.

La caracterización de la Idolatría

En 1996 Miguel Zugasti fijó un corpus de comedias áureas que trataban sobre el Nuevo Mundo a las que se refiere como comedias indianas. Un elemento común en aquellas que dramatizan momentos claves en el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo es la presencia del Demonio y la Idolatría, en contraste con aquellas obras en las que «las Indias son mera ubicación accidental de la acción» (McGrath, 143) donde no encontramos a estos dos personajes. La explicación es sencilla: el teatro barroco se esfuerza por presentar la colonización de América no como una empresa militar, sino como una necesidad evangelizadora. Por lo tanto, la lucha crucial no será entre los naturales y los españoles, sino entre estos y las falsas religiones que encarnan el Demonio y la Idolatría. En estos dramas áureos, el objetivo final de la conquista no era el dominio sobre nuevas tierras o súbditos, sino propagar la fe y que los pueblos amerindios abandonasen sus ritos paganos y se convirtiesen al catolicismo, para que de esta manera pudiesen salvarse. La colonización se presenta como una labor de redención, pues los españoles liberaron a los nativos de «la esclavitud» y «el cautiverio» (f. 25v) en el que se encontraban. La afirmación que

Ricardo Castells hace refiriéndose al teatro de Calderón puede extenderse al resto de dramaturgos áureos: estos consideraban las dinastías precolombinas «absolutamente ilegítimas porque sus creencias religiosas está[ba]n basadas en el dominio espiritual de la Idolatría» (58).

En *La aurora en el Occidente* la Idolatría aparece vestida de india, produciéndose una identificación en absoluto casual entre este personaje y los pueblos precolombinos². Tal y como señala Arellano cuando estudia este motivo en los autos sacramentales calderonianos, en el teatro áureo se dan dos formas de representar a los indios³. Mientras los orientales aparecen a menudo vestidos con ricos ropajes y se les representa como personajes educados, los amerindios suelen aparecer caracterizados como salvajes, medio desnudos, ataviados con plumas, y pieles, cargando arcos y flechas, pues representan al hombre que vive en el estado anterior a la ley de la gracia⁴. Aquí radica el interés “del vestido de indio” en la comedia que nos ocupa, pues no se identifica con la rudeza y el salvajismo, sino que se representa a la Idolatría de una manera extremadamente bella. La primera vez que aparece en escena, lo hace vestida como «india bizarra con manto azul de estrellas y corona de oro» (f. 2r). Nótese la utilización que se hace de elementos propios de la monarquía como son el manto y la corona para significar el dominio de la Idolatría sobre las tierras americanas antes de la llegada de los españoles y el obligado sometimiento de los pueblos precolombinos. Se produce por lo tanto una hibridación entre elementos propios para representar a los amerindios y aderezos mucho más positivos que se utilizaban para representar a los indios orientales. Esto la convierte en un personaje de aspecto extremadamente atractivo tal y como se indica en numerosas referencias esparcidas por el texto, ya sea en acotaciones o en referencias que a ella hacen los diferentes personajes. Se nos dice que es «bizarra» (acotación, f. 2r), una «rara mujer» «con una hermosura [que] hechiza» y «con su voz [...] sorprende» (f. 29r), «ladina [...] y despejada» (f. 29r), el Demonio se refiere a ella como «Sibila bella» (f. 2r) y la califica de

«discreta» (f. 2v), uno de los pajes del obispo Zumárraga asombrado dice: «¡Cielos! / en toda mi vida a ver / en aquel indiano traje / tanta hermosura llegué» (f. 37r) etc. Viene al caso comparar esta representación con la que del mismo personaje se hace en *La aurora en Copacabana* de Calderón donde aparece «vestida de negro, con estrellas, espada, plumas y bengala» (acot. v. 690)⁵. En la pieza calderoniana desde un primer momento se presenta de forma negativa, con atributos propios de la noche (que se identifica con la oscuridad y el pecado) y bélicos como son armas (la espada), adornos propios del uniforme militar (plumas) y la insignia de los capitanes (bengala).

Posteriormente, en la segunda jornada, nos la encontramos con «toda la comitiva de indios, vestidos a la usanza de sus bailes, y detrás la Idolatría, en el mismo traje». Se refiere a los tradicionales bailes de la pluma⁶. Los vestidos que utilizan los danzantes en este tipo de baile varían dependiendo de la región en que se lleven a cabo. Es común la utilización de pantalones, capas y pectorales decorados con motivos indígenas y caperuzas de gran tamaño en las que se colocan grandes plumas⁷. En nuestra comedia, la utilización de las plumas se explica relacionándola con la adoración que entre los aztecas tuvieron las águilas (f. 26v), quienes las consideraban una deidad. Tampoco es casual que la Idolatría intente colarse en el baile indígena para volver a atraer a los naturales de nuevo a su religión, pues era una preocupación constante que en las celebraciones indígenas se colasen elementos paganos. Antes de comenzar el baile, la Idolatría lisonjea al obispo Zumárraga para ganarse su favor. Lo que le duele es que sus alabanzas no son vacías, sino que se basan en verdades sobre la labor evangelizadora de los franciscanos. Sus palabras logran despertar la curiosidad y admiración de los naturales. De hecho, tal y como indica uno de los personajes, está muy cerca de conseguir sus objetivos: «Indio 2: Luego que el baile fenezca / la he de seguir, por si puede / hacer mi afición que grata / mi rendido amor acepte» (f. 27r). Será solo la decidida intervención de fray Toribio lo que evite la recaída de los naturales en su error. En una discusión doctrinal con

ella este la hace retroceder «hasta la punta del tablado» (f. 30v). Primero presenta una defensa de la ley franciscana y su papel en la evangelización de la Nueva España, para después preguntarle sobre la verdad de los argumentos que acaba de presentar. Al no poder negar la evidencia, la Idolatría huye avergonzada (f. 31r).

La mudez pasajera de la Idolatría resulta un elemento común en su representación en las comedias indianas. En *La aurora en el Occidente* esto ocurre cuando al principio del primer acto el arcángel san Miguel anuncia que la Virgen les desterrará de América. La Idolatría dice entonces: «Y yo no solo sin voz / he quedado por el eco / de las tuyas; de corrida / apenas respirar puedo» (f. 6v). También es común en estas comedias que las intervenciones de la Idolatría vengan acompañadas de menciones a los sacrificios caníbales de los pueblos precolombinos. En los rituales mexicanos se honraba a los dioses Tezcatlipocanegro y Huitzilopochtli. «Las dos divinidades guerreras se complementaban entre sí para constituir un esquema del movimiento solar que representaba la vida y la muerte inseparables, y ambas reclamaban alimentarse de sangre y corazones humanos» (Barrera, 71). En *La aurora en el Occidente* se produce una selección y simplificación de los elementos que se integraban en estas fiestas, pues las referencias que se recogen se limitan a referencias al culto del dios Sol y los sacrificios caníbales que se realizaban en su honor, cuando en realidad se daban unos ritos de preparación que incluían penitencia, cantos, danzas, veladas, etc. que culminaban en la “preparación y engalanamiento de los esclavos destinados al sacrificio, [la] danza del culebreo, [la] elaboración de imágenes de los dioses en tzoalli” (Barrera, 72) y un banquete donde se consumían las imágenes de los dioses hechas «con mieses / y licor sangriento» (f. 4r) y pequeñas cantidades de la carne de la víctima sacrificada. San Juan Diego menciona de «los atroces / sacrificios que homicida / daba el pueblo a la fingida / madre de los falsos dioses» (f. 7v), sustituyendo en su parlamento las divinidades de Tezcatlipoca negro y Huitzilopochtli por Tonantzin, nombre genérico de las divinidades femeninas en

la mitología azteca (y como se verá más adelante, encarnación de la Idolatría en nuestra comedia). Reaparece este tema con un tratamiento más jocoso posteriormente: es una de las puyas que fray Castaño lanzará al pobre fray Totopo (f. 28r) a quien acusa de haber sido partícipe en ellos. Tal y como nos informa el Demonio al principio de la obra, este canibalismo se entiende como «trasunto» y «simulacro» imperfecto de los misterios del sacrificio de la misa en el que el mismo Cristo se nos da en cuerpo y sangre (f. 4r). El hecho de que los pueblos precolombinos practicasen sacrificios humanos y el canibalismo ritual hizo que la imagen del amerindio se convirtiese en equivalente de caníbal en el teatro áureo. Así aparece, por ejemplo, en multitud de autos sacramentales calderonianos en los que caribe se utiliza como sinónimo de caníbal⁸. En nuestra comedia, no solo se produce una selección intencionada de los elementos a los que se hace referencia, centrándose en aquellos que resultaban más salvajes desde el punto de vista del colonizador, sino que también en estas referencias se elimina una parte fundamental de la función que desempeñaban dichos ritos. En el mundo azteca no se entendían únicamente como celebraciones religiosas, sino que se perseguían conseguir la cohesión social, consolidar el poder de las jerarquías dominantes y celebrar las conquistas y el pasado heroico de los mexicas (Barrera, 74). Todos estos estratos interpretativos desaparecen en nuestro texto.

Son estos algunos ejemplos que ilustran como el autor de nuestra comedia se sirvió de las convenciones teatrales de la época a la hora de crear su personaje de la Idolatría, pero se sintió libre de adaptarlas como mejor se ajustasen a sus necesidades dramáticas.

La función dramática del Demonio y la Idolatría

Tal y como señala McGrath (162) en las comedias indianas, los personajes indios viven sumidos en el error, seducidos por el Demonio y la Idolatría, y sus acciones solo tienen sentido si entendemos que estas tienen su origen en el engaño en el que se

encuentran. Aquí radica una diferencia fundamental entre *La aurora en el Occidente* y las demás comedias indianas. Mientras que en el conjunto del corpus los naturales viven inmersos en el paganismo y es a lo largo de las obras cuando vemos su conversión, en la obra que nos ocupa su incorporación al catolicismo se ha dado antes de que comience la acción dramática. Esto tiene un efecto fundamental en la finalidad de los milagros e intervenciones sobrenaturales (tanto divinas como demoniacas) que presenciamos. En la inmensa mayoría de las comedias que tratan sobre estos primeros momentos de la colonización americana las apariciones e intervenciones divinas buscan proteger a los españoles y conseguir la conversión de los indígenas, mientras que las acciones de la Idolatría y el Demonio buscan impedirlo. Sin embargo, en esta comedia anónima dichas apariciones divinas buscan afianzar la fe de los naturales y evitar que vuelvan a sus antiguas religiones paganas.

Esta diferencia se plasma en el empleo de la violencia que se hace en las comedias de la conquista del Nuevo Mundo frente a su ausencia en *La aurora en el Occidente*. En las comedias indianas, los esfuerzos por mantener subyugados a los pueblos amerindios llevarán a los personajes demoniacos a hacer todo lo posible por mantener a los naturales bajo su dominio, alentándoles a enfrentarse a los españoles e incluso indicándoles qué estrategias bélicas tienen que seguir. Un ejemplo claro lo encontramos en el segundo acto de *La aurora de Copacabana*. En este vemos como la Idolatría guía a los incas en su sitio de la ciudad de Cuzco, que había sido tomada por los españoles, y les instruye en la construcción de minas y el uso de flechas incendiarias para que puedan derruir las defensas españolas. Es solo gracias a la intervención mariana que los españoles logran resistir. El descenso en una nube de la imagen de la Virgen de Copacabana siembra el pánico entre los sitiadores que huyen despavoridos.

No es así en la comedia que nos ocupa, ya que malamente se puede recuperar el afecto de un pueblo a través de la coacción y la violencia. Aunque en la primera jornada, la

Idolatría nos informa que «al oír mis voces / quedan muchos de ellos [los indios] / cogidos del susto / pasmados del miedo» (f. 5v) a lo largo de la comedia no será a través del temor como intente reconducirlos a sus dominios, sino que se servirá de la astucia, la mentira y el engaño. Una de las múltiples formas en que lo intenta y que ya hemos mencionado anteriormente es mucho más sutil: se intenta colar en las celebraciones en honor del obispo Zumárraga y participar en los bailes que llevan a cabo los indígenas.

En las piezas que dramatizan el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, es habitual que Idolatría y Demonio se caractericen como personajes con poderes sobrenaturales que les permiten controlar los elementos, producir desastres o incluso provocar enfermedades. Así, en la tercera jornada de *La aurora en Copacabana* la Idolatría produce una sequía para forzar a sus antiguos adoradores a retomar sus sacrificios paganos. También se sirven de estos poderes en *La aurora en el Occidente*: el Demonio hace que el tío de san Juan Diego enferme para que de esta manera el devoto mariano tenga que atender a la curación de su familiar en lugar de cumplir con los mandatos de la Virgen. Sin embargo, su poder nada puede contra las intervenciones marianas que siempre vela por el bienestar de sus devotos, bien sean los españoles, bien sean los recién convertidos indios, demostrando de esta manera su maternal cuidado.

El Demonio y la Idolatría tienen una misión crítica en la organización de la pieza: son los antagonistas que se oponen a los designios de la Virgen y que intentarán por todos los medios que la construcción de la Basílica no se lleve a cabo. San Juan Diego tiene que superar dos grandes escollos para llevar a cabo su misión. Por un lado, debe presentar pruebas al obispo para que este supere las reticencias que el anuncio del indio genera en él. El autor presenta estos escrúpulos como propios de un varón santo y sabio. Por otro lado, debe superar las tretas y engaños que Demonio e Idolatría preparan desesperadamente, pues creen que si son vencidos en el Nuevo

Mundo se verán relegados por siempre al averno. Por lo tanto, la mayor amenaza contra la Idolatría viene de san Juan Diego ya que si este lleva a cabo la misión que la Virgen de Guadalupe le ha encomendado las esperanzas de que las religiones precolombinas resurjan desaparecerán completamente. No debemos olvidar que tal y como afirma Castells «[a]unque hubo una resistencia prolongada a una religión impuesta por los españoles, el símbolo principal de la hegemonía espiritual española es la expansión del culto mariano entre el pueblo incaico» (60). Esta afirmación es extensible a las naciones aztecas. Es por ello, que el objetivo principal de la Idolatría sea desacreditar al devoto mariano. Para ello, en un esfuerzo por impedir que su misión llegue a buen puerto, la Idolatría lo descalifica, diciéndole a los pajes del obispo Zumárraga que «él es un grande hechicero; / tanto que dudo el que haber / pueda otro más caviloso / ni más embustero que él» (ff. 37v-38r) y que tiene la capacidad de transformarse en distintos animales. El engaño de la Idolatría, como no podía ser de otra manera, se basa en la mentira.

Pero la función dramática de estos dos antagonistas va más allá de su participación directa en la acción. El anónimo autor de la obra se sirvió de estos dos personajes para utilizarlos como narradores de acciones referidas de diverso tipo: resumen acontecimientos acontecidos en un pasado remoto; narran acciones que resultan imposibles o difíciles de representar en el escenario; nos proporcionan información necesaria para entender que está pasando en escena, etc. Sirva de ejemplo el momento en la segunda escena cuando el obispo Zumárraga pide a sus pajes que sigan a san Juan Diego desde la ciudad de México a las colinas de Tepeyac, donde pierden su pista. Esta persecución no se representa, sino que son el Demonio y la Idolatría quienes nos la relatan. Sus intervenciones sirven también para estructurar la obra. Resulta significativo que las tres jornadas comiencen con un diálogo entre estos dos personajes. En la primera de estas ocasiones a través de su diálogo se nos informa de la situación desesperada en que se encuentran.

Los españoles han llevado la fe al Nuevo Mundo destronándoles de sus antiguos dominios. Nos resumen brevemente la historia antigua de México y la Idolatría nos informa de que todavía le quedan unos pocos adeptos que la adoraban bajo la imagen de Tonantzin, la madre de los dioses aztecas, en las colinas de Tepoyac⁹. La construcción de la Basílica significa por lo tanto la total suplantación de los antiguos ritos por la devoción mariana.

En la primera escena de la segunda jornada volvemos a encontrarnos con un diálogo entre estos dos personajes. El Demonio se encuentra desesperado pues prevé que todos sus intentos por reconquistar México serán inútiles ante la intervención mariana. Su «alumna» (f. 21v), la Idolatría intenta calmarle, recordándole que ha «triunfado / en tiempos diferentes / de infinidad de gentes» a las que ha sujetado a su dominio (f. 21v). Su objetivo es lograr a través del engaño que los pueblos precolombinos vuelvan a adorar al Demonio.

El comienzo de la tercera jornada también nos presenta un diálogo entre estos dos personajes en el que se nos narran eventos ocurridos fuera de escena y se encuadra el próximo desarrollo de la acción dramática. El Demonio le cuenta a la Idolatría cómo logró que el tío de san Juan Diego enfermase. De esta forma obligó al protagonista de la obra a atender a su familiar y olvidar de esta manera los mandatos marianos. Pese a que la treta parece haber funcionado, Idolatría se muestra pesimista y teme que una intervención divina malogre sus intentos. Su conversación se ve interrumpida por la aparición del arcángel san Miguel, quien anuncia el futuro éxito de la empresa. Atemorizados por el anuncio angelical se retiran a observar la acción desde lo alto de una colina. A partir de ese momento su papel en la acción será meramente testimonial. Son testigos de lo que ocurre sin poder interferir en la acción. Su presencia en escena tiene la misión de enfatizar el triunfo mariano. Así, cuando se descubre la imagen de la Virgen de Guadalupe en la manta en que san Juan Diego había recogido las rosas que llevó al obispo, se abre el escotillón en el escenario

y por él desaparece el Demonio, desterrado una vez más a los infiernos.

Pese a todos estos poderes sobrenaturales, Demonio e Idolatría tienen una importante limitación: no pueden ver en el interior del corazón de los hombres (f. 22r). Por ello, en diferentes momentos (especialmente en la primera y segunda jornada) se ven obligados a observar las interacciones de otros personajes (aunque no participen en ellas) para entender cómo se desarrolla la acción. Ante las actuaciones y el éxito de los protagonistas, Demonio e Idolatría sienten «cólera» y «envidia» (f. 23r) y quedan «avergonzad[os]» y «sin esperanza» (f. 32v).

Conclusión

La aurora en el Occidente es una original comedia donde la representación de la Idolatría resulta más compleja de lo que es común en las comedias sobre la conquista del Nuevo Mundo. No es una mera encarnación del indio salvaje, sino que se añaden elementos de distintas convenciones dramáticas como son la representación del amerindio y del indio oriental, con elementos propios de los personajes regios. El resultado es una figura que resulta extremadamente atractiva para todos aquellos personajes que interactúan con ella.

Por otro lado, Demonio e Idolatría no son meros personajes secundarios, sino que sirven de motores para la acción. Gran parte de los episodios que observamos y que resultan fundamentales para el desarrollo dramático están directamente relacionadas con los engaños y tretas que ambos preparan. No se trata de meras peripecias inconexas, sino que sirven como elementos organizadores de la acción dramática. Por todo ello, podemos concluir que estos personajes adquieren en *La aurora en el Occidente* una relevancia que no tienen en otras comedias indianas.

Notas y bibliografía

1. Para una discusión sobre el título de la comedia, una descripción del manuscrito, hipótesis sobre la autoría y datación de la obra y una crítica de las ediciones a cargo de Fiallega, véase Pérez Ibáñez, 223-25. Para nuestras citas utilizamos el manuscrito de época haciendo referencia al folio que corresponda.
2. Tal y como he señalado anteriormente (Pérez Ibáñez, 232), dicha identificación no tiene nada de extraordinario y entre los muchos ejemplos que podríamos citar se da también en las siguientes obras calderonianas: la comedia *La aurora en Copacabana*, y en los autos *El nuevo hospicio de pobres*, *El cubo de la Almudena* y *La semilla y la cizaña*.
3. Arellano 2011, s.v. vestido a lo indio.
4. Véase Egido (184) y Arellano (2000, s.v. indio).
5. Citamos por la edición de José Elías Gutiérrez Meza.
6. No viene al caso repetir aquí el análisis detalle del papel de la danza de la pluma en esta obra (véase Pérez-Ibáñez, 233-38). Para aquellos que estén interesados en una visión general sobre el tema remito a Zugasti (2019).
7. Para la descripción de los atuendos que se emplean en el baile de la pluma en Teotitlán del Valle y como estos difieren de los empleados en otros lugares, véase Cohen 151-52.
8. Véase Arellano 2000, s.v. caribe.
9. Para la pervivencia de los ritos precolombinos a lo largo del siglo XVI en el virreinato de Nueva España, véase González Torres y Reyes Rodríguez (2019).

Anónimo. *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, editado por Cristina Fiallega. En Cristina Fiallega (coor.). *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012.

Anónimo. *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, editado por Cristina Fiallega. México D.F., Conaculta, 2015.

Arellano Ayuso, Ignacio. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Kassel, Reichenberger, 2000.

-- *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/19950>>.

Barrera, Beatriz. «Arte, doctrina, diversión: Aspectos de la cultura española y novohispana en el Siglo de Oro. Dos versiones para una fiesta en la corte de Moctezuma». En Ignacio Arellano y Robin A. Rice (eds.), *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2009, pp. 69-82.

Castells, Ricardo. «Del Inti Raymi a la fiesta de las Candelas: la transformación política y religiosa de la sociedad incaica en *La aurora en Copacabana* de Calderón». En Iñaki Pérez-Ibáñez y Miguel Zugasti (eds.), *No solo fiesta: estudios sobre el teatro hispánico de los Siglos de Oro*. New York, Peter Lang, 2021 [en prensa].

Cohen, Jeffrey H. «Danza de la pluma: Symbols of Submission and Separation in a Mexican Fiesta». *Anthropological Quarterly*, vol. 66. 33, (1993), pp. 149-58.

Confesor Rodríguez, María Magdalena. *Transcripción paleográfica bajo la norma del Archivo general de la nación de una «Comedia famosa de la sagrada aparición de nuestra señora de Guadalupe del siglo XVII»*. México D.F., Escuela nacional de biblioteconomía y archivonomía, 2011. Tesis de licenciatura.

De la Barca, Calderón. *La aurora en Copacabana*, editado por José Elías Gutiérrez Meza. Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2018.

Egido, Aurora. «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón». En Emilio Alarcos Llorach (ed.), *Serta philologica: F. Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983, vol. 2, pp. 171-86.

González Torres, Annia, y Reyes Rodríguez Adolfo Yunuen. «La representación de la idolatría india: rituales y ofrendas en el arzobispado de México. Siglo XVII». *Fronteras de la historia*, vol. 24.1, 2019, pp. 132-61. <<https://doi.org/10.22380/20274688.525>>.

McGrath, David. «El diablo y la idolatría en la comedia del nuevo mundo». *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 15, 2001, pp. 143-64.

Pérez-Ibáñez, Iñaki. «La imagen del indio en *La aurora en el Occidente: Famosa comedia de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XLVI, núm. 92. Lima-Boston, 2020, pp. 221-41.

Zugasti, Miguel. «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro». En Ignacio Arellano Ayuso et al. (eds.) *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. II, pp. 429-42.

--- «La danza, mitote, tocotín o máscara de la prisión de Moctezuma: resumen estilizado de la conquista de México (siglos XVI-XVIII)». En *XXIX Coloquio Cervantino Internacional. Los relatos del Encuentro. México, siglo XVI*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato - Universidad - Centro de Estudios Cervantinos, 2019, pp. 295-356.

Catequesis y doctrina sobre la Navidad: la Biblia y la tradición en la obra *Nochebuena* de Cosme Gómez de Tejada

Ana Zúñiga Lacruz
TriviUN. Universidad de Navarra

376

Resumen

El sacerdote y poeta Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (Toledo, 1593 - Talavera, 1648) refleja en su obra *Nochebuena. Autos al nacimiento del Hijo de Dios con sus loas, villancicos, bailes y sainetes para cantar al propósito*, escrita a principios del siglo XVII, su extenso conocimiento de la Biblia y de la tradición. En el apartado introductorio *Lo histórico deste gran misterio*, que va ser el objeto principal de estudio de las siguientes páginas, describe el relato de la encarnación de Cristo. Recurre, para ello, a los evangelios canónicos de san Mateo y san Lucas, que complementa tanto con los evangelios apócrifos como con las reflexiones y escritos de santos padres y diversas figuras importantes de la Iglesia.

Introducción

Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes, sacerdote y capellán de las monjas bernardas de Talavera, historiador, humanista, escritor y poeta, nació en Toledo (España) en 1593 y falleció en Talavera de la Reina en 1648¹. Sus obras conservadas son la manuscrita e inédita *Historia de Talavera, El filósofo* (1650), que es un compendio de prosa moral, la novela *León prodigioso*, publicada en 1636, y la obra *Nochebuena. Autos al nacimiento del Hijo de Dios, con sus loas, bailes y sainetes para cantar al propósito*, aprobada en 1649 e impresa en 1661.

La primera parte del texto introductorio de esta obra navideña, titulado *Lo histórico*

deste gran misterio, presenta numerosas referencias religiosas en torno a la fiesta de la Navidad. Analizo, a continuación, algunos de los aspectos que parafrasea y glosa el autor toledano sobre el acontecimiento de la encarnación de Dios.

Martirologio romano

El apartado inicial *Lo histórico deste gran misterio* se abre con la traducción literal en español del texto del *Martirologio romano* –publicado por primera vez en 1584–, correspondiente al día de Navidad (el 25 de diciembre).

En él, se sitúa la fecha del nacimiento de Jesús en el año 5199 desde la creación del

mundo. Se basa esta fecha en los cálculos establecidos por Eusebio de Cesarea entre los siglos III y IV en sus *Crónicas* (Migne, 1857 [PG 19]). Es una fecha recogida, junto a otras, en *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, obra compuesta a mediados del siglo XIII. Dice así el dominico italiano:

El nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, es decir, su venida al mundo según la carne, acaeció, en opinión de algunos, el año 5228 después de la formación de Adán y, en opinión de otros, el 6000. Eusebio de Cesarea en sus *Crónicas* afirma que tuvo lugar el 5199, siendo Octavio emperador de Roma. La fecha del año 6000 la puso en circulación Metodio, basándose más en supuestos místicos que en criterios cronológicos.

A este cómputo de Eusebio de Cesarea es al que más crédito se le dio a lo largo de los siglos, hasta el punto de que fue incorporado en el siglo XVI, de acuerdo a lo expuesto, al *Martirologio Romano*, impulsado por Gregorio XIII y confirmado en años posteriores (una vez fallecido nuestro autor, Cosme Gómez de Tejada) a través de revelaciones como la de sor María de Jesús de Ágreda, plasmada en el libro IV de la segunda parte de su obra *Mística Ciudad de Dios*: “Que la Iglesia Romana enseña de cinco mil ciento noventa y nueve, que esta cuenta se me ha declarado es la cierta y verdadera”.

Actualmente en el *Martirologio Romano*, cuya última revisión culminó en 2001, se puede leer, en lugar del año 5199, la expresión “pasados innumerables siglos desde la creación del mundo” (Iglesia Católica, 2007). Asimismo, se han modificado ligeramente otras de las fechas mencionadas y se ha suprimido la alusión a la sexta edad, idea basada en la concepción de la historia en seis grandes periodos: la creación del mundo, el diluvio universal, la vida de Abraham, el reinado de David, la cautividad en Babilonia y, por último, el nacimiento de Cristo, que inaugura la sexta edad. Beda el Venerable (ss. VII-VIII), al que cita en varias ocasiones Gómez de Tejada, enriqueció el esquema incorporando dos nuevas edades: la séptima edad es aquella que comienza

con la muerte y se prolonga, para las almas de los difuntos, hasta la resurrección de los cuerpos y el juicio final, momento en que comienza la octava edad: la del descanso eterno y definitivo (De Toro Vial, 2014, pp. 44-45).

Gómez de Tejada y de los Reyes, tras presentar con evidente intención historicista la fecha del nacimiento de Jesús recogida en el *Martirologio Romano*, que considera –en palabras del propio autor– “el cómputo más antiguo y por tanto más verdadero” (1661, p. 2), procede a relatar cómo fue este acontecimiento.

Rasgos esenciales de la Encarnación

El autor de *Nochebuena* inicia el relato del nacimiento de Jesús de acuerdo a los evangelios de san Lucas y san Mateo incidiendo en tres rasgos fundamentales.

En primer lugar, la Encarnación es un hecho providencial: la llegada de la Segunda Persona de la Trinidad al mundo responde, según Gómez de Tejada, a “la sabiduría de Dios, que fuertemente toca de uno a otro fin, y con suavidad dispone todas las cosas” (1661, p. 2). Este fragmento es una paráfrasis de la primera de las siete antífonas mayores, compuestas hacia los siglos VII-VIII, que se rezan en el oficio de Vísperas durante el Adviento, entre el 17 y el 23 de diciembre.

En segundo lugar, es un acontecimiento histórico-temporal: Gómez de Tejada remarca que el nacimiento de Cristo supone la llegada de la plenitud de los tiempos (esa sexta edad a la que se ha aludido previamente). Afirma el autor: “Cumpliendo el tiempo en su eternidad decretado” (1661, p.2), parafraseando así lo escrito por el apóstol san Pablo en una de sus epístolas a los Gálatas (4, 4): “Mas cumplido que fue el tiempo, envió Dios a su Hijo”.

El último rasgo que destaca Gómez de Tejada respecto al acontecimiento del nacimiento de Dios es que se trata de una realidad salvífico-redentora: se ha cumplido el tiempo “de levantar a ser divino la naturaleza humana y de manifestarse al

mundo mediante su nacimiento” (1661, p. 2). Estas palabras de Gómez de Tejada condensan la teología y espiritualidad de la Navidad basada en el *admirabile commercium*, es decir, el admirable intercambio entre la humanidad y la divinidad. A él aludieron diferentes santos durante los primeros siglos de la Iglesia, como san Atanasio de Alejandría o san León Magno –al que cita en alguna otra ocasión Gómez de Tejada–. El papa emérito Benedicto XVI (2012) resume este concepto de la siguiente manera: “El Verbo asumió nuestra humanidad y, en cambio, la naturaleza humana fue elevada a la dignidad divina”.

Una vez subrayados estos aspectos –divino, histórico, redentor– sobre el nacimiento de Jesús, que van a marcar el tono de este apartado y de sus autos navideños, Gómez de Tejada parafrasea versículos de los evangelios de san Lucas y san Mateo añadiendo elementos diversos con una clara intención historicista, a la que se unen igualmente la catequética y la doctrinal. He seleccionado, a modo de ejemplo, solo algunas de las muchas cuestiones a las que alude el escritor toledano.

Cierre del templo de Jano

Este templo, sito en Roma, mantenía sus puertas abiertas cuando había guerra y se cerraba en tiempos de paz. Hasta la llegada del emperador Augusto, según tradición, solo se habían cerrado las puertas en dos ocasiones: durante el reinado de Numa Pompilio (ss. VIII y VII a. C.) y en el siglo III. Será Octavio Augusto el que las cierre por tercera vez y en tres ocasiones, tal y como él mismo recoge en su obra *Res gestae divi Augusti* (Augusto, 1994) y como reproduce también Gómez de Tejada en su texto.

Este dato del cierre del templo de Jano, lugar común para aludir a la paz, es aprovechado por el autor toledano para establecer un paralelismo recurrente y de relevancia teológica en los primeros tiempos de la Iglesia: el de la *Pax romana* implantada por Augusto y el de la *Pax christiana* implantada por Jesucristo al encarnarse; emerge así este como el Príncipe de la paz profetizado por

Isaías 9, 5: “Porque un niño nos ha nacido (...) y se le da por nombre «Príncipe de la paz»”.

La mula y el buey

En cuanto a la mula y el buey, se rastrea su presencia conjunta, entre otros, en el apócrifo del *Pseudo Mateo* (“El buey y el asno lo adoraron”, XIV). También en *La leyenda dorada*: “Dice la *Historia Escolástica*² que el buey y el asno respetaron el heno en que el Hijo de Dios estuvo reclinado” (1997, p. 53).

Gómez de Tejada justifica su mención de estos dos animales, ausentes de los evangelios canónicos, de la siguiente manera: “La tradición eclesíastica, con no leve fundamento en testimonios de la Sagrada Escritura, dice que eran una mula o jumentillo y un buey” (1661, p. 3). Para hacer esta afirmación, el autor de *Nochebuena* se apoya, por una parte, en el Antiguo Testamento (“testimonios de la Sagrada Escritura”), en concreto, en el profeta Isaías 1, 3: “El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su señor”. Por otra parte, Gómez de Tejada se basa también en la tradición eclesíastica, que acepta la presencia de estos animales y que establece, desde los siglos III-IV, el siguiente simbolismo: el buey representa a los judíos encadenados a la ley y el asno a los gentiles. Esta idea es recogida por el Venerable Beda en su *Homilía VI. En la Navidad del Señor* (2016, p. 133):

Porque con el buey designa al pueblo judío, que estaba acostumbrado a rumiar el yugo de la Ley y sus palabras. Con el asno se refiere al pueblo de los gentiles, que permanecía constantemente impuro por la basura de la idolatría. Muchos de uno y otro pueblo, convertidos a la gracia del Evangelio, conocieron al dueño por el que habían sido creados y a la vez intentaban crecer con sus alimentos celestiales para alcanzar la salvación eterna.

También santa Brígida de Suecia (s. XIV) en sus revelaciones –leídas y muy valoradas por Cosme Gómez de Tejada, como

expondrá *a posteriori* en este mismo apartado de *Lo histórico deste gran misterio*– reconoce la presencia de la mula y el buey al afirmar lo siguiente: “Senex ille ligati bove et asino ad praesepe” [el anciano, habiendo atado al pesebre un buey y un jumento].

Nacimiento de Jesús en domingo

Otro elemento de la tradición religiosa que presenta Gómez de Tejada es el nacimiento de Jesús un domingo, 25 de diciembre. Esta idea la recoge De la Vorágine: “José y María llegaron a Belén un domingo. Aquel mismo día, al punto de la media noche, la Bienaventurada Virgen dio a luz a su Hijo” (1997, p. 53). También alude a ello Pedro Mexía en su *Silva*: “Escriben también los santos que el día que nuestro Redemptor nació fue domingo (...). Y la hora en que nació fue a la media noche” (2003, p. 458).

Así lo reflejan igualmente, entre otros, el Pseudo Buenaventura en la *Contemplación de la vida de nuestro señor Jesucristo*, obra compuesta a finales del s. XII en Italia (“Como vino la hora que fue la medianoche del domingo, levantose la Virgen y arrimose a una columna que ahí estaba”, 1580, p. 19r). También se afirma esto mismo en la *Corónica de España* de Lucas de Tuy –siglos XII-XIII–: “Mas nació el Señor domingo en la noche, porque en el día que dijo «sea fecha la luz», nos visitase el Oriente de alto” (2007, p. 102). El jesuita Cornelio A Lapide en su *Commentaria in Scripturam Sacram* recoge la misma idea: “Nocte Dominica natus est Christus” (1881, p. 57).

El parto indoloro de la Virgen

Otra cuestión de la tradición religiosa a la que alude Gómez de Tejada, y que ha generado siempre cierta controversia, es la del parto indoloro de la Virgen. De la Vorágine, por ejemplo, afirma que la Virgen María “parió sin dolor” (1997, p. 55), teoría que esconde profundas implicaciones teológicas –Jesús completamente hombre y completamente Dios– y que se remonta siglos atrás. Ya Gregorio Nacianceno, en el s. IV, había compuesto un oráculo de Apolo, divinidad a quien atribuye las siguientes

palabras: “Él es su propio padre, nacido sin dolores del parto, / sin madre, Él ha destruido totalmente mi mal espíritu” (Nieto Ibáñez, 2011, p. 297). También recogerá esta idea el citado Pseudo Buenaventura: “En un momento así como era en el vientre, así salió dél sobre el heno, a los pies de su madre” (1580, p. 19r). Asimismo, en el siglo XII san Bernardo (1985, p. 127) reflexionó sobre esta cuestión en el sermón primero de la vigilia de Navidad: “Jesucristo, Hijo de Dios, nace en Belén de Judá. ¡Oh alumbramiento único, sin dolor, cándido, incorruptible; que consagra el templo del seno virginal sin profanarlo!” (1985, p. 127).

Tiempo después será santa Brígida quien recoja en sus *Revelaciones* lo que la misma Virgen María le dice sobre su particular e indoloro parto: “Peperi enim eum cum tanta exultatione, & laetitia animae, quod non sensi aliquod gravamen, quando ipse exhibat de corpore meo, nec dolorem aliquam”. La traducción al español del propio Cosme Gómez de Tejada es la siguiente (1661, p. 11): “Parile con tanto gozo y con tanta alegría de mi alma que no sentía algún gravamen o dolor cuando salía de mi vientre”.

Por influencia de estas figuras relevantes de la Iglesia, especialmente de esta última, el Concilio de Trento (s. XVI) ratifica esta consideración e impulsa la representación de la Virgen tras el parto sin abatimiento. Así lo recoge el jesuita Pedro de Ribadeneyra en su *Flos sanctorum*, publicado por primera vez en 1599: “Parió sin dolor, así como había concebido sin deleite” (1610, p. 964). También se plasma esta idea en textos teatrales de carácter navideño de mediados del siglo XVI, como la *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*, atribuida a Antón García (Crawford, 1911): “Decidme cómo le paristes; / ¿sentistes algún dolor?”, pregunta san José. A lo que María responde: “Luego que de aquí os partistes, / con el contento mayor / le parí que jamás vistes” (vv. 1401-1405).

Adoración de los Reyes Magos

El siguiente episodio que desea reflejar Cosme Gómez de Tejada en este apartado

Lo histórico deste gran misterio es el de la adoración de los Reyes Magos, recogido exclusivamente por el evangelista Mateo en su capítulo 2 (versículos del 1 al 12) y acontecido 13 días después del nacimiento de Jesús, tal y como apunta De la Vorágine (1997, p. 91). El autor de *Nochebuena* glosa varios datos que le parecen relevantes con intención catequética.

En primer lugar, los Magos son tres, reyes y proceden de Oriente: “Luego vinieron del Oriente los Magos, que fueron tres reyes” (Gómez de Tejada, 1661, p. 6). A lo largo del tiempo se han desarrollado varias teorías sobre el número de magos procedentes de Oriente; ha prevalecido la que afirma que eran tres y que tenían sangre real. En el apócrifo *Evangelio árabe de la infancia* puede leerse lo siguiente (VII, 1): “Entonces tres reyes, hijos de los reyes de Persia, como por una disposición misteriosa, tomaron uno tres libras de oro, otro tres libras de incienso y el tercero tres libras de mirra”.

En cuanto a su procedencia de Oriente (Mt 2, 1-2), es presentada teológicamente por santo Tomás en su *Suma* (III, 36): “Los Magos vinieron del Oriente, porque, de donde nace el día, de allí partió el principio de la fe, puesto que la fe es la luz de las almas”.

Otro dato relevante es el de la estrella que guía a los magos, que se considera la profetizada por Balaam en Números 24, 17: “Yo le veré, mas no ahora: le contemplaré, mas no de cerca. De Jacob *nacerá una estrella*”. Santo Tomás de Aquino reafirma en su *Suma* (III, 36) esta posibilidad de que los Reyes Magos fueran herederos de la doctrina de Balaam. De ahí que Gómez de Tejada los mencione como “descendientes (...) o propincuos a ellos” (1661, p. 7).

Por último, el autor reflexiona brevemente sobre el simbolismo de las ofrendas. Escribe así: “Le ofrecieron oro, incienso y mirra, dones orientales: oro como a rey, incienso como a dios y mirra como a hombre” (1661, p. 8). Efectivamente, este tipo de regalos solían ofrecerse a los dioses en las religiones de Oriente, motivo por el que Gómez de Tejada

los considera “dones orientales”. Asimismo, se hace eco de la interpretación simbólica más célebre de estos tres regalos, que es la propuesta por san Irineo de Lyon en el s. II: el oro es signo de realeza; el incienso, signo de divinidad; la mirra, signo de humanidad (García Serrano, 2019, p. 28).

Conclusiones

Cosme Gómez de Tejada refleja en su texto la conformación de la fiesta de la Navidad sobre la base de los evangelios canónicos (solo dos recogen origen e infancia de Jesús: san Mateo y san Lucas), sobre la base de los evangelios apócrifos (vienen a complementar la sucinta información al respecto aportada por los sinópticos) y sobre la base de la liturgia y la tradición, que incluye escritos de los santos padres, compilaciones hagiográficas o reflexiones y revelaciones de figuras relevantes de la Iglesia.

Cosme Gómez de Tejada evidencia en el apartado analizado *Lo histórico deste gran misterio* su profundo conocimiento de todo ello, que combina con erudición, a través de paráfrasis y glosas, para recrear, siempre con una clara intención historicista, didáctica, catequética y doctrinal, el relato de la solemne fiesta de la encarnación del Hijo de Dios.

Notas y bibliografía

1. Para profundizar en la vida y obra de este autor, véase, por favor, Madroñal Durán (1991) y Zúñiga Lacruz (en prensa).
2. Es la de Petrus Comestor.

A Lapide, C. (1881). *Commentaria in Scripturam Sacram in SS. Lucam et Joannem* (Vol. 16). Vives.

Augusto. (1994). *Res gestae divi Augusti*. Ediciones Clásicas.

Beda. (2016). *Homilías sobre los evangelios 1* (ed. A. López Kindler). Ciudad Nueva.

Benedicto XVI. (2012). *Audiencia general*. Santa Sede. http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2012/documents/hf_ben-xvi_aud_20120104.html.

Bernardo, San. (1985). *Obras completas de San Bernardo*. 3, *Sermones litúrgicos* (1.º). Editorial Católica.

Brígida de Suecia, Santa. (1606). *Revelationes S. Brigittae* (ed. C. Duranto). Stephanum Paulinum.

Crawford, J. P. W. (1911). Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad. *Revue Hispanique*, 24, 497-541.

De la Vorágine, J. (1997). *La leyenda dorada* (Vol. 1). Alianza.

De Toro Vial, J. M. (2014). Las seis edades del mundo llegan a su fin... Nuevas propuestas sobre la periodización de la historia en la cristiandad occidental (siglo XII). *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 6, 43-60.

García, A. (atribución) (ca. s. XVI). *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*. BNE (mss. 16.058).

García Serrano, A. (2019). Oro, incienso y mirra: el sentido de los regalos a través de la historia. *Reseña bíblica: Revista trimestral de la Asociación Bíblica Española*, 104, 54-64.

Gregorio XIII. (1584). *Martyrologium romanum ad novam kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum*. Dominici Basa.

Iglesia católica. (2007). *Martirologio romano. Reformado por mandato del Sacrosanto Concilio Ecuménico Vaticano II y promulgado con la autoridad del papa Juan Pablo II*. Coeditores litúrgicos.

Lucas de Tuy. (2007). *Crónica de España*. Maxtor.

Madroñal Durán, A. (1991). Vida y obra del licenciado Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (1593-1648). *Revista de Filología Española*, 71(3/4), 287-316.

María de Jesús de Ágreda, Sor. (1684). *Mística Ciudad de Dios. Segunda parte*. Miguel Manescal.

Mexía, P. (2003). *Silva de varia lección* (ed. I. Lerner). Castalia.

Migne, J. P. (Ed.) (1857). *Patrologiae cursus completus. Eusebii Pamphili. Opera Omnia* (Vol. XIX). Migne. https://books.google.es/books?id=mm_6466Qj4MC&redir_esc=y.

Nieto Ibáñez, J. M. (2011). Enigma de Apolo, sabiduría cristiana. En M. A. Sánchez Manzano (Ed.), *Sabiduría simbólica y enigmática en la literatura grecolatina* (pp. 283-302). Tecnos.

Pseudo Buenaventura. (1580). *Contemplación de la vida de nuestro señor Jesucristo*. Pedro Huete.

Ribadeneyra, P. (1610). *Flos sanctorum*. Luis Sánchez.

Rivas, L. H. (Ed.) (2014). *Evangelios apócrifos. Los relatos: las claves de lectura*. Editorial Claretiana.

Sagrada Biblia (traducida de la Vulgata latina al español por Félix Torres Amat). (2001). Edicomunicación.

Tomás de Aquino, Santo. (s. XIII). *Suma teológica*. <https://hjjg.com.ar/sumat/d/c36.html>.

Zúñiga Lacruz, A. (en prensa en *Rilce*, 38.1, 2022). Fiesta, juego y didactismo en el contexto navideño áureo: dos autos al nacimiento de Cristo en la *Nochebuena* de Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes.

Lo ceremonial en la puesta en escena del auto sacramental *La Araucana*

Tania Faúndez Carreño
Universidad de Chile
Facultad de Artes, Departamento de Teatro

382

Resumen

Mediante el análisis de la puesta en escena del auto sacramental *La Araucana*, manuscrito anónimo del siglo XVII, estrenado en Santiago de Chile el año 2016 por la compañía Teatro del Nuevo, presento los principales elementos de su sincretismo estético. El montaje narra una versión “a lo divino” de la mítica elección de Caupolicán como toqui de los mapuches a partir de la prueba de la carga de un madero. Damos cuentas de las dimensiones ceremoniales por medio del bilingüismo español-mapudungun, que recoge elementos de la cultura mapuche en un sincretismo espiritual contemporáneo.

Religare: la alegoría y la escena

Una de las expresiones más significativas del teatro Barroco fue el género de los autos sacramentales, nombre proveniente del latín auto: ‘acto’ del sacramento’. Sus representaciones se realizaron tanto en España como en Hispanoamérica durante las celebraciones de la fiesta del *Corpus Christi* (o exaltación de la Eucaristía), durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Su principal paradigma representacional, como indica Cornago (2006), se basó en una estética alegórica que exaltó el acto de la comunión con el Cuerpo de Cristo a través de una materialidad estética (escenografía, vestuario, música y cuerpo -actuación, danza y canto) que llevan a escena un tema estereotipado y poco variable como lo es la redención en la comunión con Cristo y el perdón de los

pecados en la Cruz. Los autos sacramentales, gracias a la alegoría, ganan un dinamismo representacional que les permite variar el mismo tema eucarístico a partir de diversos argumentos. Así, Cristo se prefigura (*sub specie aternitatis*) en héroes mitológicos, del Antiguo y Nuevo Testamento, como: Pan, Jasón, David e incluso Caupolicán.

Tal como indica Faúndez (2018), en el auto sacramental *La Araucana*, la alegoría de la redención en Caupolicán-Cristo fue un tema que hizo rasgar vestiduras a su primer editor, Marcelino Menéndez Pelayo, quien lo atribuyó a Lope de Vega en 1889:

Pieza disparatadísima o más bien absurdo delirio, en que Colocolo aparece como símbolo de San Juan Bautista; Rengo como

figura de Demonio, y Caupolicán (*horresco referens*) como personificación alegórica del Divino Redentor del mundo. Muy robusta debía ser la fe del pueblo que toleró farsa tan irrelevante y brutal. Para nosotros sólo tiene curiosidad por los bailes y cantos indígenas que la exornan. Para los incidentes dramáticos (tales como la prueba del tronco), el poeta se inspiró más bien en *La Araucana* de Ercilla que en su propia comedia *Arauco domado* (16).



Figura 1. Caupolicán (Alejandro Contreras),
Fotografía: Pelochuzo.

Si bien, este género se representó en Hispanoamérica durante la colonia, es inusual en su escena contemporánea. En España poco a poco se ha ido relevando; un hito fue el emblemático año de 1992 cuando Madrid fue electa capital europea de la cultura (título conferido por el Parlamento Europeo), bajo la dirección teatral de Miguel Narros que estrenó una nueva versión de *El gran mercado del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, con un elenco de más de 200 actores y presupuesto de 300 millones de pesetas, con los que revitalizó los trabajos de la Compañía Nacional de Teatro clásico (ver, de los Reyes 32 y nota de prensa del periódico el País 1992).

En la actualidad, la Fundación Teatro Corral de Comedias de Almagro en colaboración

con la Fundación Internacional de Teatro Clásico de Almagro han dado origen al «Festival de Auto sacramentales», que el año 2021 celebró su cuarta versión.

En el caso de Chile, las pocas referencias que se tienen del género provienen del historiador Eugenio Pereira Salas (1974) que señala fueron representados durante la colonia por el cuerpo eclesiástico residente en el reino de Chile, en los conventos y los pórticos de iglesias, para luego incluir al pueblo indo hispánico y hacer de ellos un arte popular que se apropió de los espacios públicos. Esto fue hasta 1821, cuando el senado los prohíbe. En España ya habían sido abolidos en 1765, durante el reinado de Carlos III.

En Chile el renacimiento del género será a partir del siglo XX, con la creación del Teatro Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile que en 1943 se inauguró con el estreno de el auto sacramental de José de Valdivielso, *El Peregrino*, bajo la dirección de Eugenio Dittborn. Durante lo que queda siglo se desconocen otras representaciones de autos sacramentales en el teatro profesional chileno.

Recién el 2014 se actualizó con el estreno y temporada en el teatro de la Universidad Mayor de *El gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, bajo la dirección de Héctor Noguera. Y el 2016 se estrenó el *Auto sacramental La Araucana*, en el Teatro de la Universidad ARCIS, bajo la atribución de Andrés de Claramonte en sustitución de Lope de Vega, a cargo de Rodrigo Faúndez y bajo la dirección de Tania Faúndez. Su montaje apostó a una estética postcolonial y barroca que exaltó la hibridez cultural, pues, por un lado, exhibe lo hispano (polimetría del verso castellano) y por otro, la cosmovisión mapuche: sonoridad, lengua, cantos y rogativas en mapudungun, además de bailes, vestimentas y gastronomía.

Lo ceremonial en el universo sonoro y lingüístico del auto sacramental *La Araucana* (2016)

El auto sacramental *La Araucana* presenta una versión “a lo divino” de la mítica elección de Caupolicán como *toqui* de Arauco, inspirada en el homónimo poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla publicada en Madrid en tres partes en 1569, 1578 y 1589. La adaptación del texto dramático, realizada por Rodrigo Faúndez Carreño, mantiene el sentido eucarístico y redentor de una “comedia en honor a la gloria del pan”, como llamó Lope de Vega a los autos sacramentales del Siglo de Oro. Por ello, en su adaptación se omite el intermedio musical original del auto inspirado en el *Cantar de los cantares* (vv. 630-723). Este intermedio musical, que permitía la instalación de la maquinaria fantástica y artefactos pirotécnicos con los que concluye la pieza eucarística en el siglo XVII, bajo nuestra lectura, distraería al auditorio contemporáneo, ajeno a la estructura del género. Como consecuencia de ello, su montaje se concentró en su banquete eucarístico-redentor a partir de una analogía con los ritos mapuches contemporáneos que utilizan en ceremonias productos como el *muday* (bebida alcohólica hecha a base de trigo, maíz o piñón) y el *mültrün* o catuto (pan de trigo cocido y pelado con manteca), alimentos propios de la gastronomía mapuche, con los que se trazan una analogía con la misa y el rito de la comunión en Cristo.

El auto sacramental *La Araucana* destaca entre los autos de principios del siglo XVII por estar organizado en torno a nueve unidades musicales, que marcan la evolución de su trama alegórica. Sus nueve canciones son:

1. Guapaí, guapaí (vv. 5-35)
2. Sal, sal, sol divino (vv. 85-95)
3. Eya, ye, ye; eya, ye, ye (vv. 305-334)
4. Canariaboná, lirunfá (vv. 435-450)
5. Piraguamonte, piragua (vv. 471-498)
6. Faruá, faruá (vv. 577-591)
7. El fuerte Caupolicán (vv. 630-669)
8. Baja la esposa divina (vv. 670-721)
9. Pan de vida/pan de muerte (vv. 825-861)

Su montaje contemporáneo reduce de nueve a cuatro (*meli*, número sagrado para la cultura mapuche) la cantidad de cantos, abandona el castellano y se traducen al mapudungun los temas seleccionados, a cargo de Rodrigo Becerra. La musicalización de las traducciones las realiza el compositor Ricardo Carrasco, quien, además, está a cargo del universo sonoro del montaje. Los cuatro *ulkatun*, canto en mapudungun, son:

1. Auka purrún
2. Antu fa muley
3. Kallfülican
4. Weza zungu

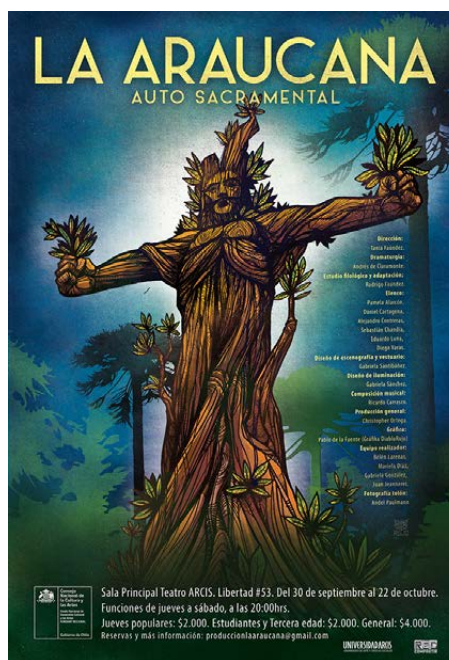


Figura 2. Afiche de la obra, Diseño: Pablo de la Fuente.

El primer *ulkatún*, “Auka purrún”, es una canción tradicional de la cultura mapuche, que significa “Danza rebelde”; la segunda, “Antu fa muley”, y la tercera, “Kallfülican”, son una versión en mapudungun de “Sal, sal, sol divino”, y de “Eya, ye, ye; eya, ye, ye”, respectivamente. En cambio el último canto, “Weza zungu” (“Mala noticia”), indica la muerte de Colocolo; hallazgo que surgió de la investigación del elenco durante el proceso de creación, pero que no se pudo encontrar al autor.



Figura 3. Fidelfa (Pamela Alarcón) y Caupolicán (Alejandro Contreras). Fotografía: Pelochuzo.

El tiempo de trabajo destinado a las traducciones de las canciones fue relativamente rápido, muy por el contrario al de la interpretación del elenco, debido a la poca familiaridad con la sonoridad en mapudungun, que malamente se ha fomentado por parte del Estado chileno. Por ejemplo, “Sal, sal sol divino” en su versión original es:

Sal, sal, Sol divino
Sal, sal, Sol divino

Copla

Alma de los días
y puro esplendor,
que eres de los dioses
el más grande Dios.
Arauco te llama,
que en tanta aflicción
espera que seas
tú su redentor.

Y en la traducción de Becerra y musicalización de Carrasco es:

Antu fa muley, antu fa muley (x2)
Tripapange, tripapange
tripapange, antu kume
Tripapange, tripapange,
tripapange, küme antü.

Eymi mi duam müley antü
achefküley pelon
eymi ta doy füttra newen
Kakelu pu newen mu
petu mütrümeeymu ta Arawko

fente kutrankawün mu
antü ta montulechimu
Pipingey, pipingey (x 4)

Las nuevas versiones sonoras buscan plasmar la dimensión intercultural de la puesta en escena, al tiempo que elevan una invocación a las fuerzas de la naturaleza, la muerte y la redención, temas que también conciernen a los autos sacramentales en su anhelo de transformación espiritual.

En el primer cuadro de la obra se instala una rogativa mapuche, inexistente en el texto original, la cual proviene del poemario *Mapurbe: venganza a raíz* (2013) del poeta mapuche urbano, David Añiñir. A través de ella, su declamación, se traza un vínculo con los mapuches del campo y la ciudad. Léase un extracto:

*Kɔpaiñ tɔvɔn kellun
Weche keche, pichi keche, ullcha keche
Liftuay taiñ piuque
Liftuay taiñ piuque
Liftuay taiñ rakiduam, taiñ mogen, taiñ pulyɔ
Kelluaiñ taiñ ropv meu, kelluaiñ tañi lof che
Kɔme amuleaiñ taiñ ropv, taiñ kudaw, taiñ ropv
mogen
Lonkontuaimɔvɔn piukentukuaimun pu mapuche
Newentuleaymɔvɔn pu weche keche weichafe.*

El poema, sin traducción en su versión original, dice algo más o menos así:

Ayúdenos a estos jóvenes mapuches que
viven en el territorio de la ciudad
Ayuden a los presos políticos mapuches
Tráiganos su ayuda para los jóvenes, los
niños y las jóvenes
Limpiaré nuestro corazón
Limpiaré nuestro pensamiento, nuestra
vida, nuestro espíritu

Ayúdenos en nuestro camino, ayuden a la gente de nuestra (mi) comunidad
Andaremos bien en nuestro camino, en nuestro trabajo, en nuestro camino de la vida (Pongan/dejen) en su cabeza, pongan en su corazón mapuches, sean fuertes jóvenes guerreros.

Asimismo, el primer texto de Colocolo, es un poema de Jacqueline Caniguañ:

Mongen

Neyüken
tañi mapa ñi ellka kürüf;
pewmaken
ta lif ka ñam txayken mew;
txekaken
kuyfi purun ñi wellgin mew;
mogelegen tüfachi txaf antü
fillantü ñi mülen mew.

Y su traducción:

Vida

He respirado
Aire sagrado de mi tierra;
he soñado
en la cascada pura y perdida;

he caminado
en el sitio de bailes antiguos.
He vivido en estas horas
todos los días de mi vida.

A este poema le sigue la métrica correspondiente del texto original, con algunas variantes como "Wallmapu" (territorio mapuche) y "mapuche" (gente de la tierra), en vez de "Arauco" (agua gredosa) y Araucano, ya que la palabra araucano no es un sinónimo de mapuche. Colocolo exhibe su alegoría como San Juan Bautista:

Voz soy clamante en desierto.
Apercebid el camino
al capitán y al Señor,
Wallmapu, que ha de regiros.
Ya ha venido el deseado,
ya ha llegado el prometido.
¡Mapuche libertad! (vv.119-125)

A través de los injertos lingüísticos en mapudungun, la representación adquiere una dimensión intercultural que utiliza como pretexto el tema de la pasión de Cristo en la cruz (la prueba del madero, en este caso, motivo que ha de releerse a la luz de



Figura 4. Elenco: Pamela Alarcón, Eduardo Luna, Alejandro Contreras, Sebastián Chandía, Diego Varas y Daniel Cartagena.

Zugasti, 2006) para hablar de la necesidad de un liderazgo que los libere de la opresión española. Los primeros versos del auto, unos romancillos í-a, declaran tal necesidad, presentado algunos cambios de palabras como “Indios de Arauco” por “Gente de la Tierra”, e “Indias” por “Tierras”.

Por la boca de la mapuche Fidelfa, que es una alegoría de la Fe, se dice:

Gente de la Tierra,
que en tantas desdichas
buscáis capitán
que os defienda y rija,
porque ingratas gentes
de estrañas provincias
con la libertad
el tesoro os quitan
y vivís esclavos,
siendo en vuestras tierras,
sin ser dioses, vuestros
dueños de las vidas. (vv. 5-16)



Figura 5. Caupolicán (Alejandro Zambrano), Fototeatro

De esta forma, la versión cristiana del auto *La Araucana* se “mapuchizó” a través de cantos, rogativas y poemas en mapudungun, además de bailes, que exaltan una cosmovisión dual, cuatripartita y circular de la tierra que los mapuches han expuesto en una serie de documentos oficiales como pilares de su

espiritualidad y gobernanza (ver, *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato*, 602 y s.; Curivil, 2007 y Foerster, 1995).

Madera, greda y brillo

En su versión original, el texto indica que los personajes van de “indios, plumas, mantas y flechas”. Es decir, obedecen a representaciones de rasgos estereotipados durante el Siglo de Oro, en los cuales abundan las plumas, mantas y el carcaj (Faúndez, 2018). En cambio, en esta puesta en escena, a cargo de Gabriela Santibáñez y Gabriela Sánchez, el diseño teatral integral afirma la hibridez cultural, exhibiendo a personajes con vestimentas mapuche típicas (*trarilonko*, *chiripa*, *kepan*, *trariüwe*, *iküllá*, etc.), en las que abundan los brillos, encajes, bordados, colores y texturas, alejándolos de una representación esterotipada y folclórica, afirmándolos en su dimensión alegórica. A su vez, el rostro de los personajes se altera, pues están maquilladas con colores y símbolos propios de esta cultura. Por su parte, la escenografía nos acerca a un *locus amoenus* a través de la instalación una fotografía contemporánea de un paisaje de la Araucanía, similar al telón pintado, una escultura tipo *rehue* (tótem sagrado de los mapuches), y dos torres de madera de diseño moderno. Asimismo, la utilería estaba compuesta por troncos de madera, coligues, recipientes de greda, hierbas y cereales.

En síntesis, en la puesta en escena del Auto sacramental *La Araucana*, a cargo de la compañía chilena Teatro del Nuevo Mundo, vemos a un elenco mestizo representando a personajes mapuches íconos que hablan en verso castellano, cantan y hacen rogativas en mapudugun, realizan danzas zoomórficas, llevan vestuarios de estilo barroco latinoamericano y se mueven en un espacio teatral paradójico. Así, este montaje se aleja de cualquier representación ortodoxa de un teatro indigenista de inspiración «antropológica-naturalista» o de estilo «biodrama», pues es un trabajo que bebe y mixtura distintas estéticas teatrales: antiguas, provenientes del auto sacramental, y postdramáticas, derivadas del *purrún* y el *ulkatún* de la cosmovisión mapuche.

Bibliografía

- Añiñir, David, *Mapurbe: venganza a raíz*, Santiago de Chile: Pehuén, 2009.
- Caniguán, Jaqueline, *20 poetas mapuche contemporáneos*, Editor Jaime Luis Hueñún. Santiago de Chile: LOM, 2003, pp. 39-48.
- Claramonte, Andrés de, *Auto sacramental La Araucana*, Edición crítica y anotación filológica de Rodrigo Faúndez Carreño, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2018.
- Cornago, Óscar, Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el auto sacramental y la escena contemporánea. *Pennsylvania: Hispanic Review*, 74 (1), 2006, pp. 19-29.
- Curivil Paillavil, Ramón Fco., *La fuerza de la religión de la tierra, una herencia de nuestros antepasados*, Santiago de Chile: Ediciones UCSH, 2007.
- Foerster, Rolf. *Introducción a la religiosidad mapuche*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- Faúndez Carreño, Rodrigo. *Estudio preliminar, Edición crítica al Auto sacramental La Araucana*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2018.
- Faúndez Carreño, Tania. "Notas para el auto sacramental", en, *Estudio preliminar, Edición crítica al Auto sacramental La Araucana*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2018.
- Gobierno de Chile, *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato. Informes finales de los grupos de trabajo*, volumen 3, anexo, tomo II. Santiago de Chile: Gobierno de Chile, 2003.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras de Lope de Vega: Autos y coloquios VI y VII*, Madrid: Atlas, 1963.
- Pereira Salas, Eugenio, *Historia del teatro en Chile: desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1974.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «El auto sacramental en el siglo XVII: texto y espectáculo», en *Antonio Mira de Amescua: Teatro completo. Vol. VII Autos religiosos*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007, pp. 15-32.
- Zugasti, Miguel, «El *toqui* Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura», *Colonial Latin American Review*, 15, 1 (2006), pp. 3-28.

Dialogismo, polifonía y estilización en *Loa al auto sacramental de El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz

Mtro. Miguel Ángel Hernández Rascón
Mtra. Adriana Hernández Rascón
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

La obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz ha cautivado durante siglos a los estudiosos debido a que su producción artística marca, indiscutiblemente, la forma de comprender el criollismo novohispano del siglo XVII. La producción lírica y dramática de la insigne poeta inserta en el lenguaje imágenes que le permiten cierta conexión dialógica para lograr un efecto de similitud estilística entre referentes significativos disímiles, como pueden ser los signos americanos y los europeos. En el caso de *Loa al auto sacramental de El Divino Narciso*, puede discernirse un discurso dialógico/polifónico que permite muchas interpretaciones y remiten a los procesos sincréticos llevados a cabo durante el proceso de conquista de América.

Loa al auto sacramental de El Divino Narciso es una antesala a *El Divino Narciso*. La importancia de esta loa reside en su representación metafórica, y otra textual, de algunos elementos de la religión azteca, como la ceremonia del *Teocualo* en honor a Huitzilopochtli, como si ésta fuera un paralelismo de la Eucaristía (esta ceremonia se traduce como “Dios Comido”). Todo esto en relación estrecha con elementos de las

representaciones teológicas cristianas; de hecho, la mención del *tocotín* al inicio, una forma poética náhuatl para designar cantos y danza, habla del conocimiento de la Décima Musa respecto al mundo prehispánico¹. Sin embargo, el fin último que persigue la obra es presentar, antes que nada, el choque cultural que acontece debido a la conquista de América y visibilizar el mundo americano, desconocido para los europeos².

Existe una estrategia discursiva empleada por Sor Juana Inés de la Cruz y ésta tiene, como propósito estricto, la recuperación de la dimensión teológica, pero también una dimensión histórica de las culturas indígenas; claro está, siempre dentro de los paradigmas de la cultura occidental. La poeta, como “sujeto colonial”³ (Adorno, 1988), focaliza su enunciación respecto de los valores culturales europeos para reinterpretar la cultura americana prehispánica. No puede entenderse de otra forma, pues la función de un auto sacramental es la evangelización, y ésta supone una imposición de una cultura dominante sobre la otra, pero las estrategias de la moja jerónima le permiten ampliar los bordes culturales limítrofes de una forma en que pueda visibilizar las características

prehispánicas con respecto a las españolas con cierta independencia ontológica. Hacer visible lo que debería ser invisible. El contacto casi permanente que tiene Sor Juana Inés de la Cruz con el mundo prehispánico le permite apropiárselo para designarle un nuevo valor por medio de alegorías. Un valor polisémico y, por lo tanto, rico en interpretaciones. Aunque es importante señalar que ni el auto sacramental ni la loa estuvieron encaminados siempre al pueblo indígena. Los autos sacramentales se personificaban durante la fiesta del *Corpus Christi* para la confirmación cristiana en un ambiente festivo exclusivamente español y criollo, donde se visibilizaban ciertos elementos indígenas. Sin embargo, por sus características dialógicas, tanto la loa como el auto sacramental suman diferentes voces en una sola unidad significativa por lo que son obras polifónicas. El sujeto colonial, representado en este caso por un criollo, tiene características polifónicas y dialógicas en su construcción identitaria, ya que suma signos americanos y europeos a su andamiaje ontológica y axiológica.

El criollo del siglo XVII era un sujeto discursivo, generador y receptor de discurso, y conformó su identidad americana con los valores europeos y las apropiaciones que se sumaron de las culturas originales, lo que le otorgó al periodo y a muchas de las obras literarias de ese momento ciertas características dialógicas y polifónicas, en el estricto sentido bajtiano. Para Mijail Bajtin, el concepto de alteridad conforma la estructura primaria para comprender el diálogo entre sujetos discursivos opuestos; la alteridad, en un principio, se establece entre dos identidades, con vínculos cercanos o no, que interactúan en dinamismo constante. No hay alteridad sin identidad y viceversa. En este sentido, el quehacer de un individuo está en estrecha relación con los actos concretos del otro. Para Bajtin dicha relación se establece en el "Yo para mí, el otro que no soy yo, el otro para mí mismo" (Bajtin, 2000: 24-25)⁴. El conocimiento del "otro", a su vez, establece el conocimiento del "yo" y viceversa. El "yo" existe, porque existe el otro y en esa diferencia se pueden reconocer. Incluso entre dos individuos en conflicto existe en

diálogo que surge de las diferencias. "Al contemplar como un todo a una persona, que se encuentra afuera y frente a nosotros, nuestros horizontes concretos realmente vividos no coinciden" (Bajtin, 2000: 32), es decir que solo tenemos una parcialidad del conocimiento del otro y un excedente de visión de cosas que el mismo no alcanza a ver. Pasa exactamente desde el otro hacia el yo, por lo que solo el diálogo y el intercambio de información se transforma en acto ético y estético. Los artistas criollos del siglo XVII establecen su identidad focalizando los valores europeos, sí, pero también sumando las lógicas americanas presentes en otros sujetos discursivos y conciliando los valores estéticos y las realidades discursivas. El sentido de alteridad concreta la identidad. Para Bubnova (2006), Bajtin vincula todos los actos comunicativos a un estricto sentido vocálico, donde la literatura resulta un acto de cualidades sonoras, pero también la pintura, arquitectura, poesía y teatro, incluyendo, obviamente, los auto sacramentales. A estos actos específicos de escritura se suman voces exógenas que están en dinamismo o conflicto, pero siempre en interacción. "Desde este punto de vista, la escritura no es sino la transcripción codificada de las voces capaz de transmitir los sentidos de este diálogo ontológico — puesto que según Bajtin ser es comunicarse dialógicamente— y no un medio autónomo que genere sentidos propios, muchas veces contradictorios consigo mismos y a menudo en conflicto con las supuestas *intenciones* de los sujetos que escriben" (Bubnova, 101). Ahora bien, el principio de la palabra bivocal como herramienta terminológica, ya sea pasiva o activa, sirve muy bien para explicar este punto. Abadie señala que

la palabra bivocal puede ser activa y pasiva. Esta división le permitirá explicar de manera más clara a qué se refiere cuando piensa en «orientación» hacia la palabra ajena. En la bivocal activa, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor, haciéndolo cambiar bajo su sugestión -polémica oculta y diálogo-, en la bivocal pasiva la palabra ajena está absolutamente indefensa en manos del autor que la

opera -estilización, narración (relato) y parodia-. En la palabra bivocal pasiva el autor adquiere un papel dominante, pero que no anula la voz con la que dialoga (Abadie, 92).

Para Bajtín la estilización, narración y parodia son los tres actos primordiales a los que recurre el sujeto discursivo para generar la palabra bivocal pasiva y que son los medios por los cuales el sujeto discursivo, en este caso la poeta Sor Juana Inés de la Cruz, domina esas voces exógenas. La autora de la loa, en este caso, estiliza las voces prehispánicas para acomodarlas en su discurso poético. La estilización se entiende, bajo esta lógica, como una apropiación lingüística del otro, es decir, que la autora usa el estilo de otro, pero no entra en conflictos con él, sino que lo asume como una de las voces que componen esa voz del otro (Abadie, 92).

Veamos, en un primer lugar se observa que los personajes indígenas, representados por América y Occidente, adoran al «dios de las semillas», que no es otro que Huitzilopochtli, dios terrible que ha nacido armado para la guerra. A continuación, llegan los personajes europeos, representados por la Religión Católica y el Cielo, al suelo americano, hecho que implica la confrontación inmediata de las dos culturas y la represión de los antiguos cultos indígenas. Sin embargo, tras producirse el inevitable encuentro militar, que da lugar a hechos nefandos y al sometimiento de la población nativa por medios militares, los personajes europeos reconocen en las prácticas paganas y la idolatría signos que prefiguran lo que ellos suponen como la “religión verdadera”. Como resultado, la Religión Católica se propone convertir a los indígenas a través de la representación escénica de *El Divino Narciso*, que encierra el misterio de la Eucaristía. Así, en un juego propio del barroco, los personajes de la loa se transforman en espectadores del auto sacramental, en un nivel intratextual, y nos encontramos frente a la utilización del recurso del “teatro dentro del teatro”. Este recurso estilístico permite que las voces y los actores discursivos se interrelacionen con mayor dinamismo.

Hay intento muy obvio de Sor Juana Inés de la Cruz por recuperar también la dimensión histórica y la memoria de los pueblos americanos, al percibirse una cierta controversia y conflicto en las formas en que, en el texto, fueron conducidos los procesos de conquista y evangelización de estos pueblos, sobre todo si se toma en cuenta a quiénes iba encaminada la puesta en escena. *La loa de El Divino Narciso* no es un auto sacramental en miniatura o una obra menor, sino que, hasta cierto punto, sugiere que la cultura americana podría ser argumento digno para representar el misterio eucarístico, aunque no llega propiamente a hacerlo. Sin embargo, al incorporar Sor Juana Inés de la Cruz a la cultura indígena mesoamericana en la loa, establece un paralelo con esa otra antigüedad más conocida y aceptada como era la cultura grecolatina. Este paralelismo sugiere un grado de polifonía, pues el rito eucarístico que intenta enarbolar, termina dialogando con el rito prehispánico a Huitzilopochtli, quien tiene paralelismo con Apolo⁵, dios griego del Sol; de esta forma se establece la vinculación intertextual entre los tres mitos. Así, el punto de contacto entre los ritos americanos y los cristianos se concretan y dan pie, a través del auto sacramental, a la alegorización de la fábula clásica de Eco y Narciso, completando así el dialogo cultural. Es el personaje de la Religión Católica quien establece este nivel de identificación entre las dos culturas paganas unidas al cristianismo. Sor Juana responde, de este modo, al problema teológico que supuso el “descubrimiento” de América, es decir, determinar el estatuto de estos pueblos paganos con respecto a la Ley de Gracia⁶. De esta forma se indultaba el paganismo, pero se podía hacer visible su construcción y naturaleza. “(...) si aquesta infeliz tenía /un Ídolo, que adoraba, /de tan extrañas divisas, /en quien pretendió el demonio, /de la Sacra Eucaristía / fingir el alto Misterio.” (De la Cruz, 1976. 121. V: 426-431). El personaje de la Religión Católica reconoce una cierta anticipación del cristianismo en los rituales celebrados por América y Occidente, pero como se ha mencionado antes el *Teocualo*, que destaca sobre todos. Por un lado

el Teocualo y otros ritos sangrientos no son sino cultos maliciosamente incitados por el demonio, los cuales son interpretados como una desfiguración o como “remedos” de las Sacras Verdades. Por otro lado, parece insistirse en la posibilidad de asimilar a las poblaciones indígenas al cristianismo, tomando como base el parecido de sus ritos a los ritos cristianos. (Checa, 198-199)

Y es que parte del discurso polifónico de Sor Juana Inés de la Cruz es el de dotar de diferentes significados a sus referentes, es decir, buscar la constante resignificación entre los mitos. Y es por medio de herramientas y dispositivos retóricos que logra, como se ha mencionado antes, hacer visible lo invisible, o lo que, al menos, no quería verse. Méndez Plancarte, por su parte, enfatiza la gran originalidad de la loa sorjuanina, ya que, en el *Teocualo* a Huitzilopochtli, se prepara una masa de cereales, amasados con sangre humana, en la que los indígenas figuraban la muerte de su dios, y que se repartía como comunión. Algo atrevido y quizá ininteligible para la audiencia española y criolla, pero visible para los indígenas, que más adelante, pudieron llegar a verla.

La presencia del canto y la danza, otras voces exógenas que se suman al acto polifónico, convierten al texto en ritual festivo de carácter litúrgico. Lo curioso es que la “liturgia” de la loa es el ritual pagano en honor de Huitzilopochtli. Es muy revelador indicar que éste reciba el mismo tratamiento festivo de la liturgia católica que, también, se hace extensivo a los ritos paganos de la Antigüedad Clásica como ocurre en la primera escena del auto de *El Divino Narciso*. De este modo, Juana Inés de Asbaje presenta los ritos indígenas en un contexto de respeto y solemnidad, por medio de la estilización de sus signos. Esta es una de las dimensiones del entramado dialógico y polifónico de la poeta en la loa y corresponde a la recuperación de la amplia teogonía de la cultura indígena.

La llegada de los españoles trastorna la festividad inicial. Aparecen la Religión Católica, como dama española y el Celo,

disfrazado de General. Como primera reacción la Religión insta al Celo a que castigue a la Idolatría que celebra sus supersticiosos cultos; sin embargo, antes de permitir un acto violento por parte de Celo, la Religión decide invitarlos a que abracen de forma pacífica la “verdadera” religión. Esta vacilación de estrategias es evidente en el siguiente parlamento del personaje: “Yo iré también, que me inclina /la piedad a llegar (antes /que tu furor los embista) /a convidarlos, de paz, /a que mi culto reciban”. (De la Cruz, 1976. 118. V: 91-95)

La respuesta de los indígenas a esta especie de aviso es de autoafirmación de sus derechos antiguos y de rechazo a la imposición del nuevo culto. América señala, por ejemplo: “¿Qué Naciones nunca vistas / quieren oponerse al fuero / de mi potestad antigua?” (1976. 118. V: 113-115). Por su parte, el Occidente reacciona con estupefacción frente a exigencias que no alcanza a comprender: “¿Qué Dios, qué error, qué torpeza, / o qué castigos me intimas? / Que no entiendo tus razones”. (1976. 118. V: 156-158). Es interesante notar las reacciones de perplejidad y confusión frente a acusaciones que no logran entenderse, frente a “derechos” de un rey y un dios desconocidos, que además de ser ajenos, resultan muy lejanos para ser aceptados. Es decir, la cosmogonía azteca lejos estaba de comprender al Viejo Mundo, y es ahí donde la originalidad de Sor Juana Inés de la Cruz atraviesa de tajo este abismo: iguala los mitos y las creencias; crea un paralelismo dialógico que permite construir puentes. Ella es consciente de que la conquista ya es un hecho consumado, pero trata de dignificar el mundo prehispánico, al resignificarlo en los mitos judeocristianos y grecolatinos. Los hace iguales por medio de la resistencia y lo disfraza con la retórica.

Al final de la loa, los personajes enfatizan el hecho de que la representación tendrá lugar en Madrid y no en México. El Celo le cuestiona a la Religión Católica que la obra, habiendo sido escrita en México sea representada en Madrid; a lo que la Religión responde: “¿Pues es cosa nunca vista / que se haga una cosa en una / parte, porque en otra sirva?” (1976. 121. V: 446-448).

¿Sirva para qué? ¿Cuál es el propósito de representar este auto sacramental y su loa introductoria en Madrid? Recordemos que los espectadores últimos y externos de todo el conjunto textual son el pueblo y la corte española, y no los indígenas, directamente, pues la loa y al auto no se representarían inmediatamente a ellos. Para los indígenas era necesario el auto sacramental, porque se establecen las relaciones de analogía entre los ritos cristianos y la mitología grecolatina, pero para el pueblo español era para entender y luego incorporar dentro de sus paradigmas culturales al mundo pagano americano representado en la loa. De este modo, lejos de tratarse de la difusión propagandística de la religión católica, Sor Juana habría buscado la difusión de las culturas indígenas americanas en el mundo europeo y particularmente en el mundo español, a través de la mirada criolla. Llega un momento en la obra en que el personaje de el Celo le cuestiona a la Religión el porqué de la incorporación de las Indias; tomando en cuenta los alcances significativos de la obra que se representaría en Madrid. El personaje de la Religión explica que los personajes indígenas son “especies intelectivas”, para las cuales no “habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan” (1976. 121. V: 470-472). Sor Juana no repara en dar mayor matiz a los indígenas y los maneja como figuras abstractas que representan, sin impedimento alguno, “lo que se intenta decir”. ¿Qué intenta decir entonces? ¿Hay

una verdadera dimensión prehispánica en la loa? A los personajes indígenas, por alguna razón les atribuye la capacidad de criticar la violencia de la conquista militar y muestra su resistencia a abrazar una religión que no comprenden, no obstante, no son los protagonistas de la obra. ¿Acaso es una obra criollista que intenta desesperadamente, y por medio de lo indígena y la teogonía prehispánica, marcar una frontera entre España y América? Sí.

Esta obra es una muestra de la necesidad que tenían algunos españoles-americanos por reconocerse como individuos distintos de los peninsulares. Los criollos, en tanto hijos de los primeros conquistadores, se sentían con derecho de reclamar las tierras conquistadas. A partir de mediados del siglo XVII hay un estudio histórico del pasado muy diferente de la aproximación cronística de las décadas pasadas. Esto permite a criollos como Sor Juana Inés de la Cruz o Sigüenza y Góngora la apropiación del pasado para inventar y exaltar una primitiva noción de patria, distinta de la española. Por ello este doble proceso de recuperación de la cultura indígena en la loa sorjuanina implica quizá el nacimiento de una conciencia criolla, que se filtra a través de una excelente manipulación del discurso y la retórica. Faltarían muchos siglos para que lo prehispánico adquiriera su propia independencia ontológica, pero, tras la hecatombe, al menos la Décima Musa daba un primer paso.

Notas y bibliografía

1. La primera escena de la loa se abre con la danza del tocotín, donde indios e indias se encuentran ataviados con mantas y huipiles, llevando en las manos plumas y sonajas; mientras bailan, canta el personaje de la Música, quien exhorta a todos los presentes a participar en la fiesta del Gran Dios de las Semillas. Ver al respecto del tocotín sorjuanino y su inserción en la tradición novohispana el ensayo de Zugasti, 2019; y sobre la loa de Sor Juana en el contexto de la loa novohispana remitimos también a Zugasti, 2020.
2. *El Divino Narciso* y su loa introductoria se escribieron para ser representados en Madrid. El propósito del presente estudio es dilucidar los mecanismos retóricos y las fuentes utilizadas por Sor Juana para representar a los personajes indígenas, considerando que los receptores que la poeta tenía en mente eran el pueblo y la corte españoles.
3. El concepto que articula Rolena Adorno sobre el sujeto colonial tiene dos variaciones: sujeto colonial colonizador y colonizado. Ambos focalizan la realidad desde los valores europeos. El criollo como sujeto colonial solo puede interpretar los elementos americanos desde la coyuntura occidental y si bien puede apropiarse de elementos indígenas, africanos, mestizos, etcétera, lo cierto es que siempre será en relación directa con las lógicas europeas.
4. Bubnova establece que el trinomio es: “yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí” (Bubnova, 103).

5. A Cristo se le asocia con Apolo, Dionisio y Helios. En un primer sincretismo, durante la cristianización un proceso similar se dio en el Imperio Romano bajo las órdenes de Constantino.
6. Todos los hombres son salvos, por Ley y Gracias de Jesucristo.

Abadie, Nicolás. "Las formas artísticas-discursivas de la palabra bivocal y las posibilidades del dialogismo". *Revista Dialogía* n. 7, (2013) pp 89-104.

Adorno, Rolena. "El Sujeto Colonial y la Construcción cultural de la identidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 14, No. 28, Historia, Sujeto Social y Discurso Poético en la Colonia, (1988) pp. 55-68.

Alejos, José. "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta Poética* 27, (2006) pp 45-61.

Aristóteles. *El Arte Poética*. Buenos Aires, Argentina, (1948).

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, (1999).

_____. *Teoría y estética de la novela*. México: Taurus PDF. On line.

_____. *Yo también soy*. México: Taurus, (2000).

Beaupied, Aída. *Narciso Hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool University Press, (1997).

Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Ed. Porrúa. (1995)

Cruz, Juana Inés. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, (1976).

_____. *Obra Selecta*. Caracas: Ayacucho, (1994).

_____. *Villancicos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. Recuperado el 25 de Abril | de (2018).

Checa, Jorge. «El divino Narciso y la redención del lenguaje». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.1, (1990) pp 197-217.

González Martínez, Juan. *El sentido de la obra musical y literaria*. Universidad de Murcia. (1999).

Kenneth, Jane. *Mito y teología en "El divino Narciso" de Sor Juana Inés de la Cruz*. El Colegio de México, (1970) pp. 501-505.

Méndez Plancarte, Alfonso. «Estudio liminar». Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas Tomo III. Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica, (1976).

Rice, Robin. *Polifonía e Intertextualidad en El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz*. Alicante, (2003).

Zanelli Velásquez, Carmela. *La loa de "El Divino Narciso" de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana*. Alicante, (2005).

Zugasti, Miguel. "La danza, mitote, tocotín o máscara de la prisión de Moctezuma: resumen estilizado de la conquista de México (siglos XVI-XVIII)". En *XXIX Coloquio Cervantino Internacional. Los relatos del Encuentro. México, siglo XVI*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 2019, pp. 295-356.

Zugasti, Miguel. "La loa en Nueva España, siglos XVI y XVII". En *Miradas al teatro virreinal: la preeminencia del texto*, ed. M. Zugasti, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLVI, 92, 2020, pp. 35-72

Resúmenes de CV de Ponentes

PONENTES

Se adjunta aquí los resúmenes de C.V. recibidos al momento de inscribir.

ADAWI, Luis. Magíster en Patrimonio Cultural por la Universidad de Valencia. Actualmente, me desempeño como Jefe de Gestión de Colecciones del Museo Pedro de Osma, en Lima. Mi experiencia con colecciones de museos y los estudios de patrimonio iniciaron en el 2008, luego de graduarme de conservador y restaurador (Escuela de Bellas Artes), en el Museo Nacional de Lima con el Proyecto Quipu. Posterior a ello, me he desempeñado principalmente en el sector privado, como restaurador, director de proyectos y gerente de empresas dedicadas exclusivamente a la puesta en valor de patrimonio cultural, mueble e inmueble.

ANTONISSEN, Igor. Estudios de pre y post grado en la Facultad de Letras y Filosofía en la Universidad de Gante, Bélgica, donde obtiene el Magíster en Historia (2008). Continuó estudios complementarios de docencia en la misma universidad (2009). Candidato a Doctor en Humanidades con mención en Estudios sobre Cultura por la Universidad de Piura. Entre 2011 y 2018 dictó asignaturas de historia del arte, cultura y estética (pre y postgrado) en la Universidad Peruana de Arte ORVAL. Desde 2017 es docente del Departamento de Historia y Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura y Coordinador de la Unidad de Postgrado de la misma Facultad. Como investigador es especializado en historia y cultura moderna de Europa y sus proyecciones hacia América del Sur.

ARANDA MOSTACERO, Mariam. Ha realizado cursos de pregrado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde obtuvo el grado de Bachiller en Historia y es Magister en Gestión e Innovación Educativa por la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Ha colaborado en la organización de eventos académicos, se ha desempeñado como asistente de investigación y docente. Es miembro del Grupo de Investigación de Tradición Oral Peruana del IRA – PUCP, desde su fundación en el 2013 y ha realizado misiones de investigación sobre la Fiesta de Moros en Cristianos en el Perú desde el 2010.

ARRIEN GUTIÉRREZ, Mario. Antropólogo sociocultural boliviano. Magister der Philosophie mención antropología sociocultural por la Universidad

de Viena, Austria. *Adjunct Lecturer* del Centro de Investigación de Lenguas y Culturas de la Universidad James Cook de Cairns, Australia. Investigaciones etnográficas de campo realizadas principalmente en comunidades de los TIOCs Lomerío, Izozog y Monte Verde, así como en las poblaciones de Concepción, San Javierito y San Ignacio de Velasco. Publicación de libros y artículos sobre sistemas de subsistencia, manejo de RRNN, festividades y cosmovisión de los chiquitanos.

AZANZA LÓPEZ, José Javier. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Navarra, Profesor Titular de la misma y miembro del grupo de investigación TriviUN y de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Acreditado como Catedrático por la AQU. Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya. Cuenta con tres sexenios de investigación. Una de sus líneas de investigación se orienta hacia la fiesta y arte efímero, iconografía e iconología, emblemática y cultura visual, con más de 200 publicaciones entre monografías, capítulos de libro y artículos. Comisario de cinco exposiciones, editor de cuatro publicaciones y director de seis tesis doctorales. Participa en diversos proyectos de investigación, forma parte de diversos comités científicos y editoriales, y su labor como evaluador es requerida por revistas nacionales e internacionales.

BANÚS IRUSTA, Enrique. Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Aquisgrán (Aachen, Alemania); tras actividad docente en las universidades de Paderborn y Aquisgrán (Aachen) en Alemania, Navarra e Internacional de Catalunya en España, soy profesor ordinario principal en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura y actualmente Decano de la Facultad y Director del Centro Cultural. Imparto docencia, entre otros, en la Maestría en Gestión Cultural y también, como profesor invitado, en la Universidad Pontificia de la Santa Cruz en Roma, con el curso Gestión y promoción del patrimonio cultural religioso.

BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio. Doctor en Historia de América y Especialista en Estudios de Etnografía y Folclore por la Universidad de Valladolid. Desde 1994 vive en el Perú. Profesor principal de la

Universidad Católica Sedes Sapientiae y en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima. Secretario de la Academia Peruana de Historia de la Iglesia. De sus 37 libros, cabe resaltar su tesis doctoral *La Bula de Cruzada en Indias* (FUE, Madrid, 2002) y *Cronología de historia de la Iglesia del Perú* (UCSS, Lima, 2014). Sobre Santo Toribio, junto al libro 2020. *Santo Toribio Mogrovejo, forjador de la iglesia de América*. Fundación Emmanuel Mounier. Colección "Sinergia", Madrid, el artículo "Los concilios y sínodos de santo Toribio en la evangelización de América" pp. 283-332 *Isabel la Católica y la evangelización de América. Actas del Simposio Internacional. Valladolid, 15 al 19 de octubre de 2018* (BAC, Madrid, 2020) Miguel-Ángel González Hernández, Profesor del Área de Historia Medieval, Dpto. Hª. Medieval, Historia Moderna y Ciencias-Técnicas Historiográficas, Universidad de Alicante (España). Autor de cinco libros sobre orígenes-evolución de la "Fiesta de Moros y Cristianos" desde la Baja Edad Media y un centenar de breves artículos en revistas de fiestas de Albacete, Alicante, Murcia y Valencia.

BERLEKAMP, Friederike. Doctora en historia. Estudió de las culturas precolombinas, arqueología y lingüística histórica en La Universidad Libre de Berlín: discusión de contactos interculturales en las misiones jesuíticas a través de ejemplos del mosaicos plumarios trabajo: curadora asistente en el Museo Etnográfico de Berlín (enfoques: investigaciones de la procedencia, cooperación interdisciplinaria sobre arte plumario, estudio de contactos interandinos), actual: pesquisidora en el Instituto de Investigaciones Museísticas (enfoques: estudios sobre participación en museos, mediación digital de la cultura intangible en museos).

BRICEÑO MEDINA, Enrique. Jefe de Biblioteca de la Universidad Católica San Pablo. Actualmente viene desarrollando la catalogación de la Biblioteca del Convento de La Recoleta, proyecto que obtuvo el premio de Fondo Semilla de la UCSP. Ha coordinado el proyecto de digitalización del archivo personal del ex-presidente José Luis Bustamante y Rivero, albergado en la Biblioteca de la UCSP. Especialista en Liderazgo y Gestión de Equipos. Experiencia en desarrollo y gestión de bibliotecas y unidades de información, Docente universitario y de educación superior.

CABALA BANDA, Pamela. Directora del Centro de Estudios Peruanos de la Universidad Católica San Pablo. Máster en Bibliotecas, Archivos y Continuidad Digital por la UC3M (España). Experiencia en la elaboración, gestión y evaluación de patrimonio cultural documental. Ha coordinado los proyectos de digitalización de El Deber (1890-1962), La Bolsa (1860-1915) y El Republicano (1825-1855). Gestiona actividades académicas curriculares como programas de postgrado, seminarios, talleres y congresos de gran impacto local, nacional e internacional.

CÁCERES VALDERRAMA, Milena. Estudios de Lengua y Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú (1980) y en la Escuela

de Altos Estudios en Ciencias Sociales (1988, París, Francia). Ha dedicado su vida académica a estudiar la fiesta de moros y cristianos en el Perú y en el mundo. Publicaciones: *El análisis de los motivos de las danzas de moros y cristianos* (tesis doctoral 1988), *La fiesta de moros y cristianos en el Perú* (2001 y 2005), *El Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia: Fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú* (2018). El 2021 estuvo a cargo de la edición de *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*, compilación de 42 autores.

CAMPOS VERA, Norma. Magister en Gestión Cultural, Licenciada en Economía. Diplomado en Filosofía e Historia del Arte y Diplomado en Curaduría de Arte. Cursos de especialización en Gestión Cultural y en Patrimonio Cultural (en España, Colombia, Venezuela y Argentina). Fue Coordinadora General del Viceministerio de Cultura de Bolivia por más de 15 años. Jefe de Museos en la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (2004-2005), Representante de Unión Latina en Bolivia (Organismo Internacional con sede en París-Francia) (1996-2013) y es Presidenta de la Fundación Visión Cultural. Organizadora de los Encuentros Internacionales sobre el Barroco (10 versiones), de la Bienal Internacional de Arte SIART, en sus 9 versiones, del Encuentro Boliviano de Gestores Culturales, del Encuentro Internacional de Cultura y Comunicación, del Programa de Líderes Culturales que enfoca las capacidades y formación de líderes culturales. Organización y Curaduría de la Exposición El Retorno de los Ángeles en París, con obras del patrimonio cultural boliviano, exposición que recorrió 11 países de Europa y América. Organizó los Diplomados en Gestión Cultural, Turismo Cultural Comunitario, Curaduría de Arte y una serie de Cursos en Bolivia.

CARRASCO LIGARDA, Rosa. Doctora en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado numerosos artículos sobre lexicografía y literatura. Ha sido Directora Técnica en la investigación para la publicación del primer Diccionario de Peruanismos de la Academia Peruana de la Lengua en el Perú, Es autora del libro *Santa Rosa de Lima. Escritos de la santa limeña*. Además, coautora de los libros *La mujer en la historia del Perú siglos XV al XX* y del libro *Investigaciones UNIFÉ*. Ha sido Directora del Centro de Investigación de la Unifé y actualmente es Directora de la Oficina de Evaluación y Calidad de la UNIFÉ.

CAZALLA CANTO, Silvia. Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad de Navarra (2019). Pertenece a los Grupos de Investigación TIEDPAAN-MÁLAGA y TriviUN, que cuentan con proyectos de investigación subvencionados por el MINECO. Ha obtenido distintas becas en reconocimiento a su labor investigadora, como la del Scaliger Instituut para realizar una estancia investigadora en la Universidad de Leiden. Además, ha participado en Congresos Nacionales e Internacionales y tiene distintas publicaciones en revistas especializadas y en capítulos de libros.

CAZORLA ZEN, Carmen. Magister en Antropología y docente en la facultad de Ciencias Sociales la por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

CERUTI, María Constanza. Arqueóloga y antropóloga, Medalla de Oro de la UBA y Doctora en Historia desde 2001, la Dra. Constanza Ceruti es investigadora del CONICET, Profesora Titular en la UCASAL y miembro de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Ha escalado más de cien montañas andinas con cumbres superiores a 5000 m y ha explorado montañas sagradas en las Américas, Europa, Asia y Oceanía. Autora de más de cien publicaciones científicas y veinte libros, co-descubrió las tres momias mejor preservadas, acompañadas de objetos suntuarios de típico estilo Inca, durante excavaciones científicas dirigidas en el sitio más alto del mundo. Galardonada en los Premios Príncipe de Asturias en Comunicación y Humanidades en 2006, fue Disertante Distinguido en Antropología por la Universidad de West Georgia en 2007; recibió un Doctorado Honorario en USA en 2014 y la Medalla de Oro de la Sociedad Internacional de Mujeres Geógrafas en 2017.

CHIRINOS, Andrés. Graduado y master en geografía-historia por la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España. Ha realizado recopilaciones acerca de la tradición oral quechua (*Eros Andino*, con Alejo Maque, CBC, Cuzco, 1996) e investigaciones acerca del uso y distribución de lenguas indígenas (*Atlas lingüístico del Perú*, CBC, Cuzco, 2001). Posteriormente ha realizado, junto a Martha Zegarra, una edición de la obra del licenciado Polo (*El orden del inca*, Commentarios, Lima, 2013). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la "Organización territorial, administrativa y religiosa del Tahuantinsuyo y régimen colonial temprano".

DE ALMEIDA MARTINS, Renata María. Profesora Doctora de la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo*, FAUUSP. Doctorado por la FAUUSP, con etapa de investigación junto a *Università degli Studi di Napoli L'Orientale*. Pos-Doctorados: FAUUSP, con periodos en la *Scuola Normale Superiore di Pisa* y *Universidad Pablo de Olavide*; IFCH-UNICAMP, *Instituto de Filosofía e Ciencias Humanas, Universidad Estadual de Campinas*. Coordina el Proyecto *Joven Investigador FAPESP/FAUUSP, Barroco Cifrado*, con etapas en la Universidad de Évora y *École Normale Supérieure de Lyon*. Integra grupos de investigaciones en el IEA-USP, Universidad de Buenos Aires y Universidad de León.

DE LIMA JUNIOR, Marcio Antonio. Profesor de Diseño de Arquitectura en la Universidade Anhanguera de São Paulo- Brasil. Doctorante en Historia y Fundamentos de Arquitectura por la Universidade de São Paulo, Brasil. La investigación de su tesis describe el paisaje de producción de arquitectura religiosa moderna en Latinoamérica. Participó como orador en el III Seminario Internacional sobre Patrimonio Sacro, celebrado en São Paulo en 2018; del 56 Congreso

Internacional de Americanistas en Salamanca, 2018, del 5º Congreso Arquitectura Religiosa Internacional Contemporánea, 2017 y otros eventos presentando obras nacionales e internacionales sobre arquitectura religiosa en Brasil.

DIEZ, María José. Doctora en Historia de América (2015) y Licenciada en Restauración (1995) por la Universidad Complutense de Madrid. Directora de distintos proyectos de conservación y restauración del patrimonio cultural misionero sudamericano, y especialista del Programa de Preservación del Patrimonio Cultural de Iberoamérica de la AECID durante 15 años. Amplia trayectoria como investigadora del patrimonio cultural misionero, habiendo publicado dos monografías y numerosos artículos en revistas y libros especializados.

DOMENE VERDÚ, José Fernando. Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia (1989), Doctor por la Universidad del País Vasco (2005) y Doctor por la Universidad de Alicante (2018), obteniendo en ambos doctorados la calificación de sobresaliente *Cum Laude*. Ha publicado 15 libros, 31 capítulos en libros colectivos y 17 artículos científicos en revistas especializadas, la mayoría sobre las fiestas de moros y cristianos.

EICHMANN OHERLI, Andrés. Doctor en Filología Hispánica -con Premio Extraordinario- por la Universidad de Navarra. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Fue Director de Investigación de la Universidad Ntra. Sra. de La Paz. Profesor de grado y postgrado en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. Investigador del Viceministerio de Cultura (1991-2006). Presidente de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos. Presidente de la Sociedad Boliviana de Historia. Autor de varios libros. Docente e investigador en el Griso, Universidad de Navarra.

ESCOBAR YAMETTI, Javiera. Licenciada en Historia por la Universidad Diego Portales (Chile) y Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Chile. Actualmente, es profesora de español en la Universidad Estatal de Nueva York en Fredonia (EEUU). Se especializa en el estudio de cementerios patrimoniales, especialmente en arquitectura y simbología mortuoria.

FAÚNDEZ CARREÑO, Rodrigo. Licenciado en Historia de la Universidad de Chile, Magíster en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad Autónoma de Barcelona y Doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona en régimen co-tutorial con la Universidad de Navarra. Actualmente ejerce labores de investigación y docencia en la Universidad del Bío-Bío en Chile.

FAÚNDEZ CARREÑO, Tania. Actriz, directora, docente e investigadora teatral. Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral, U. de Chile (2006); Título de Actriz, U. Chile (2008); Máster en Estudios

Teatrales, U. Autónoma de Barcelona (2009); Doctora en Estudios Teatrales, U. Autónoma de Barcelona (2014). Becaria Presidente de la República (CONICYT 2008-2012). Ha llevado a escena las obras "Auto sacramental La Araucana" (Fondart 2016), "Dulcinea encadenada" (2018) y "Capacidad de Pago" (2015). Sus líneas de investigación son las dramaturgias de guerra, el rito latinoamericano y las recreaciones cervantinas. Actualmente es docente de la Universidad de Chile, integra el Consejo de Investigación del Departamento de Teatro, forma parte del FONDECYT N°11180910, y es la directora de la compañía Teatro del Nuevo Mundo.

FLÓREZ DÁVILA, Gloria Cristina. Doctora en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudios de posgrado en la Facultad de Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Civilización Medieval por la Universidad Católica de Lovaina. Se ha desempeñado profesionalmente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú), donde es ahora Docente Extraordinario Experto y Responsable de la Cátedra Ella Dunbar Temple. Es Coordinadora Académica del Diplomado Virtual en Historia Universal (Universidad de Piura). Ha sido miembro del Consejo de Gobierno de la Universidad de NNUU (Tokio-Japón). Entre sus publicaciones están: *Derechos Humanos y Medioevo: Un hito en la evolución de una idea* y la transcripción de la *Historia de la Universidad de San Marcos* de Antonio de la Calancha.

GANDERT, Susan M. Maestra jubilada de las Escuelas Públicas de Albuquerque, Nuevo México. Tiene una maestría de la Universidad de Nuevo México, y ha hecho estudios de posgrado en la Universidad de Alcalá, España. Es una investigadora independiente de temas que incluyen historia, arte y literatura de España e Iberoamérica. Ha presentado en congresos y conferencias sobre arte colonial y la historia de Nuevo México y ha trabajado en varias exhibiciones de arte colonial latinoamericano.

GAREIS, Iris. En 1980 se tituló como M.A. de la Universidad de Munich y en 1987 obtuvo el doctorado en la misma institución. En 1999 se habilitó para una cátedra en Antropología en la Universidad Goethe de Francfort al Meno. Desde hace 2008 es Profesora Asociada del Dep. de Antropología de la Univ. Goethe. Ha recibido varias distinciones, entre otras en 1996 un *Senior Fellowship* del *Sainsbury Unit for the Arts of Africa, Oceania, and the Americas* en Norwich, Reino Unido; en 1996 y 1997 el *Frese Senior Fellowship* del *Center for Advanced Study in the Visual Arts*, National Gallery, Washington, D.C.; en 1997 una beca de la *Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel* y a finales del mismo año el *Instituto Frobenius de Antropología* (Francfort) le otorgó el Premio Frobenius. Enseñó antropología, historia y estudios religiosos en 11 universidades, entre varias instituciones alemanas, también en las Universidades de San Juan, Argentina y de Basilea, Suiza. Ha publicado numerosos trabajos sobre las religiones andinas, historiografía y otras temáticas mayormente relacionadas a culturas indígenas

latinoamericanas y la historia colonial. Es coeditora de la serie "Hexenforschung" (Witchcraft Research, Bielefeld) y miembro del consejo editorial de la serie "Konflikte und Kultur" (Konstanz, Munich).

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Profesor del Área de Historia Medieval, Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias-Técnicas Historiográficas, Universidad de Alicante (España). Autor de cinco libros sobre orígenes-evolución de la "Fiesta de Moros y Cristianos" desde la Baja Edad Media y un centenar de breves artículos en revistas de fiestas de Albacete, Alicante, Murcia y Valencia, España.

GUTIÉRREZ MEZA, José Elías. Doctor en Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura. Ha publicado diferentes artículos sobre el teatro del Siglo de Oro, especialmente sobre *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca, de la cual publicó una edición crítica. También ha sido investigador y docente de Cultura Hispánica en la Universidad de Heidelberg (Alemania), donde impartió cursos sobre cine peruano. Actualmente se desempeña como docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

HERNÁNDEZ RASCÓN, Adriana. Licenciada en Arte Dramático por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, licenciada en Música por la Universidad de Las Américas Puebla (UDLAP). Licenciada en Arte Dramático y Master en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Actualmente maestra de francés en instituciones privadas

HERNÁNDEZ RASCÓN, Miguel Ángel. Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica, Master en Literatura Mexicana y Doctorante de Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Perteneció al Programa Nacional de Posgrados de Calidad Conacyt (PNPC). Coordinador Editorial de la Universidad del Valle de Puebla, Puebla, México.

HIDALGO LEHUEDÉ, Jorge. Historia y Geografía en la Universidad de Chile (1971). Doctor en Filosofía en la Universidad de Londres (1987). Estancia en el Instituto de Investigaciones Andinas; en la Universidad Nacional de San Marcos, en Lima; en la Universidad Iberoamericana de México; y en Cornell University, Estados Unidos. Becado por: Fundación Ford, British Council, Central Research Fund de la Universidad de Londres y el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recibió varias distinciones, destacando el Premio Nacional de Historia, 2004. (Chile). Ha dictado conferencias en diferentes universidades de Chile y en la Universidad de Helsinki, Finlandia; la Universidad de Londres, Universidad de Massachussets y Brown University en Estados Unidos. Profesor Titular de la Universidad de Chile; Profesor Invitado en la École d'Hautes Études en Sciences Sociales, Paris; Conservador del Archivo Nacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Director Subrogante

de la misma institución. Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades en 2006. En 2008 se incorporó a la Academia Chilena de Historia, Instituto de Chile. Es Académico del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile.

HOPKINS BARRIGA, Aranzazu. Magister y Licenciada en Historia del Arte, Candidata a Doctor en Ciencias Administrativas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Restauradora certificada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (México). Trabajó como asesora para la colección de Arte Peruano, del Bryn Mawr College - Pennsylvania. Ha sido restauradora en la curaduría de Prehistoria de la subdirección de Arqueología del Museo Nacional de Antropología de México (INAH). Ha sido docente en la Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía ENCRyM, México; en Bryn Mawr College (programa de especialización en Museos), y actualmente es docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas UPC y en la UNMSM escuela de Arte y Conservación-Restauración. Al presente, es directora del Museo de Sitio Huallamarca, y encargada del Equipo de Conservación, Restauración de la Dirección General de Museos.

HORNA CASTRO, David. Egresado de Periodismo de la Universidad Jaime Bausate y Meza, documentalista y docente de la escuela de arte Toulouse Lautrec. Actualmente cursando la Maestría en comunicación.

INOSTROZA PONCE, Xochitl. Doctora en Historia, mención Etnohistoria. Investigadora Postdoctoral, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile. Premio Manuel Cruchaga Tocornal de la *Academia Chilena de la Historia*, como mejor tesis doctoral (2018). Licenciatura en Educación, Universidad Mayor, 2005, Profesor de Historia y Ciencias Sociales (2005).

KUON ARCE, Elizabeth. Graduada en Humanidades y Antropología. Historiadora del Arte del Proyecto PER-39 UNESCO-Cuzco, Directora del Instituto Nacional de Cultura-Cuzco. Beca Instituto Internacional Fullbrigh U. de Washington, Seattle, USA., en Humanidades, Ministerio de Educación y Cultura España, en Arte Hispanoamericano. Becas investigación: Stipendienwerk Latinamerika-Deutschland, Latin American Library at Tulane University, New Orleans USA, entre otras. Siete libros publicados sobre arte e historia de Cuzco en coautorías y artículos varios en revistas de Perú y el extranjero.

LABÁN SALGUERO, Magaly Patricia. Historiadora de Arte y artista plástica, es Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte (2017) por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, egresada del Doctorado en Historia del Arte de la misma casa de estudios. Catedrática e investigadora de arte virreinal y popular peruano, actualmente está

por sustentar su tesis doctoral titulada Los retablos portátiles peruanos. Las cajas de imaginero del siglo XIX. Antecedentes y derivaciones. Asimismo, su tesis de master fue calificada como excelente. Labora en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad Privada del Norte. Ha realizado ponencias sobre arte popular y virreinal en congresos de historia e historia del arte.

LAZO, Roxana. Licenciada en Arqueología y egresada de la maestría en Antropología, ambos en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Un profundo interés en el pensamiento andino le motiva a desarrollar estudios de religiones comparadas, especialmente, sobre el pensamiento taoísta. Resultado de ello, surgió la propuesta de un nuevo método de análisis al lenguaje figurativo en el Obelisco Tello y otros soportes del Periodo Formativo que permiten reconocer patrones en la composición del lenguaje figurativo andino. Los resultados han sido expuestos en simposios, seminarios y congresos.

LIMPIAS ORTIZ, Víctor Hugo. Investigador y docente. Arquitecto (USU, Rio de Janeiro, Brasil, 1985) Magister en Arquitectura (UT at Austin, USA, 1990) y Doctor en Educación (UMSFXCH, Bolivia, 2009). Autor de 16 libros sobre arquitectura, patrimonio, historia de la arquitectura, ingeniería y urbanismo, capítulos en más de 30 libros compartidos y más de un centenar de artículos en publicaciones nacionales e internacionales. Docente visitante de pregrado y postgrado en universidades de Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa. Becario de la Fulbright-LASPAU, la Cooperación belga, y otras organizaciones. Conferencista y consultor internacional en temas patrimoniales y de procesos de autoevaluación y acreditación universitaria. Académico de Número de la *Academia Nacional de Ciencias de Bolivia* y de la *Academia Boliviana de la Historia* y miembro de la *Sociedad de Estudios Geográficos e Históricos de Santa Cruz* y el *Colegio de Arquitectos de Bolivia*. Ha merecido premios y distinciones, destacándose el *Premio Panamericano en Teoría e Investigación* por la Federación Panamericana de Arquitectos (2016).

MAMANI FUENTES, Francisco. Doctorando en Historia del Arte. Université Paris Sciences et Lettres - Ecole Normale Supérieure (ED 540 - EA 74 10), en cotutela con la Universidad de Granada. Título de la tesis (provisorio): “Influencias mudéjares en la arquitectura religiosa del Virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)”, bajo la dirección de Nadeije Laneyrie-Dagen (PSL-ENS) y Rafael López Guzmán (UGR). Tesis realizada con el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (Chile), del Institut des Amériques y IRIS-Etudes Globales (Francia). Master en Histoire et Civilisations comparées (Université de Paris) y Profesor de Historia y Geografía (Universidad de Concepción, Chile).

MARTÍNEZ POZO, Miguel Ángel. Maestro de profesión, posee “Máster en Investigación en artes, música y educación estética” y es Doctor en

Humanidades y Ciencias Sociales por la Universidad de Jaén en el programa de Patrimonio. Pertenece al Centro de Estudios Pedro Suárez de Guadix y es Asesor Cultural de la UNDEF (Unión Nacional de Entidades Festeras). Recientemente ha sido galardonado con el Premio Memorial Blas Infante de Andalucía 2020 por su ensayo "Andalucía. Tierra de moros y cristianos". De entre sus obras destacaremos los dos volúmenes "Fiestas de moros y cristianos en la comarca de Baza" (2008-2009), "Moros y cristianos en el mediterráneo español. Antropología, educación, historia y valores" (2015) con la que obtiene reconocimientos internacionales desde Filipinas, Perú, Ecuador, Brasil, México pero, especialmente, desde la Comunidad Islámica de Hispanoamérica en El Salvador y desde la Facultad de Estudios Andalusíes así como "Cascamorras. Antropología, historia, tradición, leyenda y valores" (2017). Además de numerosos artículos en diferentes revistas nacionales e internacionales de impacto también ha realizado diferentes publicaciones desde un punto científico y didáctico.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María Angélica. Doctora Arquitecta por la Universidad de Navarra (1995), Arquitecta por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México (1991). Se ha dedicado a la docencia centrada principalmente en la Historia y Teoría de la Arquitectura en universidades de México y de Chile, y en la Universidad de Navarra, donde actualmente es profesora del Grado en Arquitectura y del Grado en Diseño. En su actividad investigadora destacan los temas de la historia del diseño y la historia de la arquitectura de carácter internacional en donde se indaga en el patrimonio compartido entre Europa e Hispanoamérica. Pertenece a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (Corresponsalía de Durango, México). Es investigador agregado del Instituto de Estudios Riojanos (IER) y Coordinadora del grupo de investigación *Architectural Research Team: Theory and History* ART T&H.

MASSIP BONET, Francesc. Doctor en Historia del Arte y en Filología Catalana, Catedrático de Historia del Teatro de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. Ha enseñado en las Universidades de Barcelona, Autónoma de Barcelona y Girona y en el Instituto del Teatro de Barcelona. Ha sido profesor invitado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México). Ha publicado una treintena de libros y cientos de artículos en las principales lenguas de Europa y América, particularmente sobre teatro y la danza medieval, del Renacimiento y del Barroco, así como aspectos vinculados al teatro popular y las tradiciones folclóricas. Ha participado con ponencias y comunicaciones a más de un centenar de Congresos Internacionales, y ha montado varios espectáculos de la tradición medieval y del Renacimiento. Ha coordinado, en colaboración, la exposición *El teatro del cuerpo. Danza y representación en la Corona de Aragón. Trazas medievales y pervivencias* (Barcelona 2016). Ha obtenido el Premio Massó y Torrens (1987) y Jaume I (1990) del Instituto de Estudios Catalanes. Ha sido

Presidente de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Coordina el Grupo de Investigación Consolidado LAiREM 2017 SGR 1514 y forma parte del grupo de investigación ICONODANSA y del Proyecto I+D HAR2017-85625-P.

MEDINA, María Rebeca. Arquitecta, FAUD-UNC. Máster Internacional en Rehabilitación del Patrimonio Edificado. CICOP, España. Máster en Gestión del Patrimonio y Desarrollo Territorial, Universidad Mayor de San Simón-PRAHC, Bolivia. Prof. Titular Cátedra de Historia de la Arquitectura IIIA y Adjunto Cátedra de Historia de la Arquitectura IA, FAUD-UNC. Prof. Titular, Cátedra de Historia Crítica de la Arquitectura I, FTyCA-UNCA. Docente en posgrado UNC. Categoría de Docente Investigador II. Directora Museo Virtual de Arquitectura, FAUD-UNC y Directora Administrativa del Programa de Museos PROMU-UNC. Asesora técnica en el área del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Cargo actual: Subsecretaria de Planeamiento Físico, UNC. Miembro Activo ICOMOS Argentina

MENDOZA, Javier. Licenciado en Arquitectura (1994) por la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz Bolivia. Entre los años 1994 a 2013 elaboración y dirección obras de construcción, conservación y restauración de Conjuntos Religiosos en diferentes zonas del departamento de Santa Cruz, entre ellas obras que son Patrimonio de la Humanidad y Obras que son Patrimonio Nacional. Director de Proyectos y miembro de la Comisión de Arte y Cultura del Vicariato Apostólico Ñuflo de Chávez y Elaboración de Proyectos para la Diócesis de San Ignacio de Velasco y Asociación Civil Plan Misiones.

MIRANDA CASTRO, Amparo Nancy. Gestora cultural nacida en Potosí. Voluntaria de los Amigos del Museo Santa Teresa desde 1992. Coordinadora de Arcángeles, Arte y Cultura desde agosto de 2007, desarrollando actividades y gestión cultural. Premio Nacional de Gestión Cultural 2012, distinción otorgada por el Ministerio de Culturas. Desde 2012 a la fecha, organiza conferencias y paseos culturales para sensibilización y capacitación en gestión del patrimonio cultural de Potosí, Bolivia.

NEGRO, Sandra. Arquitecta, con Diploma de Estudios Antropológicos y estudios de Maestría en Antropología, ambos en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctora en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España). Investigadora de temas vinculados con la historia social, la religiosidad popular, el urbanismo y la arquitectura del Perú antiguo, virreinal y republicano temprano. Es autora y coautora de varios libros y un extenso número de artículos publicados en revistas especializadas. Actualmente es la Directora Ejecutiva del Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural de la Universidad Ricardo Palma (Lima, Perú) y Presidenta de la sede Perú del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio.

NEME SÁNCHEZ, Rauf. Estudió en la Maestría de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro asociado de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) y del International Comparative Literature Association (ICLA). Es responsable actualmente del Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae y coordinador del área de Comunicación de dicha universidad.

NOGUEIRA, Patricia. Profesora de Enseñanza media y superior en Artes. Diplomada en Metodología de investigación en Humanidades, Licenciada en Artes, Orientación Plásticas Magister Patrimonio y Cultura en Sudamérica colonial. Doctoranda en Antropología histórica.

ORTIZ CANSECO, Marta. Profesora en el área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid. Se doctoró en Filología Hispánica (UAM, 2010), fue Profesora Asociada en la Universidad de Alcalá (2011-2012) y de 2012 a 2019 trabajó como Profesora Adjunta en la Universidad Internacional de La Rioja. Ha colaborado como directora de TFM en el Máster Oficial de Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana de la Universitat de Barcelona. En el área de la literatura colonial latinoamericana, destaca su edición del *Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú*, de Bernardino de Cárdenas (Peter Lang, 2020), así como la edición del *Auto de la fe celebrado en Lima en 1639*, por Fernando de Montesinos (Iberoamericana-Vervuert, 2016). En el ámbito de la literatura peruana contemporánea, ha editado el primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros* (Castalia, 2009), y la antología *Poesía peruana 1921-1931: vanguardia + indigenismo + tradición* (Iberoamericana-Vervuert, 2013).

ORTIZ TORRES, Kerma Gisella. Estudiante Arte Danzario, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá - Colombia.

OSPINA ENCISO, Andrés Felipe. Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia; Magíster y Doctor en Antropología Social, Universidad de los Andes. Sus investigaciones se centran en las relaciones entre vida y muerte en contextos de violencia y conflicto social. Su trabajo de campo etnográfico y pesquisa analítica se han realizado con poblaciones campesinas e indígenas identificando procesos históricos de composición cultural y territorial. Actualmente se desempeña como docente de la Escuela de Ciencias Sociales y coordinador de la Maestría en Patrimonio Cultural de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

PARZINGER, Severin. Nacido en 1989, estudió teología católica en la Facultad de Filosofía y Teología SVD San Agustín, Alemania. Estudios que culminaron en 2018 con una tesis de maestría con especialidad en misología, cuyo tema fue las tradiciones religiosas de la comunidad chiquitana de San Miguel de Velasco durante su fiesta patronal. Desde 2018 es miembro

de la escuela de graduados cristiano-musulmana de la universidad de Osnabrueck, Alemania. Su investigación se dedica, en forma participativa, a las dinámicas fluidas de pluralización en las prácticas religiosas indígena-cristianas de las comunidades chiquitanas, desde las perspectivas de la teología india y teología intercultural.

PÉREZ-IBÁÑEZ, Iñaki. Doctor en Literatura hispánica por la Universidad de Navarra, es profesor de Español y Educación en la Universidad de Rhode Island. Su investigación se centra en la literatura española áurea con un acercamiento interdisciplinar. Como fruto de su amplia experiencia trabajando con manuscritos y ediciones tempranas ha publicado ediciones críticas de dos autos sacramentales de Calderón de Barca (*El orden de Melquisedec* y *La vacante general*) y el memorial político quevediano *Lince de Italia o zahorí español*, además de una edición divulgativa de una selección de textos de Fray Diego de Estella. Es autor de más de una veintena de artículos y capítulos de libros sobre teatro y enseñanza de lenguas que han aparecido en publicaciones especializadas. Actualmente se dedica al estudio de la obra de Guillén de Castro y del temprano panorama teatral en el Reino de Navarra.

PETROSINI, Alejo Ricardo. Licenciado y Profesor en Artes y Doctorando en Teoría e Historia de las Artes (FFyL-UBA, dir. Marta Penhos). Ejerce la docencia en profesorado terciarios. Forma parte del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Argentina y el Archivo Monumenta (dir. Teresa Rodríguez Espantoso), proyectos UBACyT (dir. Marcelo Giménez), además de haber sido adscripto a Historia de las artes plásticas V (Artes - FFyL-UBA). Integró el Proyecto de Reconocimiento Institucional (UBA-FFyL dir. Bozidar D. Sustersic). Participó en congresos y en artículos de publicaciones periódicas.

PEREIRA, Magdalena. Licenciada en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Santiago y Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Directora e investigadora de la Fundación Altiplano, entidad sin fin de lucro que trabaja con las comunidades andinas de Arica y Parinacota en la restauración y conservación de sus bienes patrimoniales. Docente de la Maestría en Historia de la Universidad Adolfo Ibáñez. Ha publicado artículos y libros sobre religiosidad y patrimonio andino.

PINO DÍAZ, Fermín del. Nacido en 1942, Gilena (Sevilla), fue investigador titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1976-2013). Su campo de investigación preferencial es el Perú y su interés principal, la historia de la Antropología, en particular de las Crónicas de Indias (Polo de Ondegardo, Bartolomé Álvarez, José de Acosta y Bernabé Cobo, en cuyas ediciones críticas ha participado). También ha estudiado las expediciones ilustradas (en especial, la de A. Malaspina), las obras de derecho consuetudinario de Joaquín Costa (1846–1911) y la etnográfica de los exilados del 39 (particularmente en México). En general, su interés principal se centra en la metodología

y estudio comparado de los textos y contextos de obras antropológicas de procedencia hispánica.

POLIFRONI LOBO, Giovanni. Magister de la Universidad Nacional de Colombia en Ciencias de la Educación, Magister Fundación Universidad del Norte en Ciencias de la Comunicación; Especialización Fundación Universidad del Norte en Comunicación Organizacional. Pregrado/universitario Fundación Universidad del Norte Comunicación Social y Periodismo.

PROENÇA BRUSADIN, Lia Sipaúba. Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Estadual Paulista de Franca (UNESP). Técnica em Conservação e Restauro pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). Especialista em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (IFAC/UFOP). Mestre e Doutora en Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pós-doutoranda em História da Arte na University of Florida (UF-EUA). Professora da pós-graduação *latu sensu* em Conservação e Restauração de Escultura Policromada Devocional da Universidade Santa Úrsula (USU).

QUEREJAZU LEYTON, Pedro. Sucre, Bolivia, 1949. 1966, Graduado en Artes Plásticas, por la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, en Sucre. 1969, graduado en Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid, España. Especialista en patrimonio artístico y cultural. Restaurador y conservador de obras de arte por 45 años. Experto de UNESCO en el Proyecto PER-39, Cuzco, Perú, entre 1974 y 1978; Consultor de la Fundación Antorchas, Fundación Tarea y Fundación Andes. Ha trabajado en conservación y restauración de obras de arte en Bolivia, Perú y Argentina. Investigador e historiador del arte boliviano colonial y contemporáneo. Es autor de los libros: *La Placa*, 1990; *El dibujo en Bolivia*, 1996; *Guiomar Mesa*, 2009; *Luigi Domenico Gismondi. Un fotógrafo Italiano en La Paz*, 2009; *Keiko González*, 2011; *Arte contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, ensayos y estudios*, 2013; *Gilka Wara Libermann, 1985-2014*, 2015; *Borda, 1883-1953*, 2017; y *Pintura en Bolivia en el siglo XX (1880-2018)*, 2019. Es autor y compilador-editor de: *Pintura boliviana del siglo XX*, 1989; *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, 1995; y de capítulos de libros y artículos sobre arte colonial, republicano y contemporáneo. Director del Museo Nacional de Arte; 1988, Director del Proyecto San Francisco, La Paz; 1991-1997, Director de la Fundación BHN; 2001-2005, Coordinador del Área de Cultura, Convenio Andrés Bello, Bogotá, Colombia; 2007-2011, Director Ejecutivo de la Fundación esART, La Paz. Miembro de Número de la *Academia Boliviana de Historia*; de la *Academia Boliviana de Historia Eclesiástica* y Correspondiente de la *Academia de Bellas Artes de la República Argentina*.

RAMÉ, Mónica Jimena. Licenciatura en Gestión Patrimonial UCC. Cursando el Programa doctoral Binacional en Estudios Urbano-Regional entre la FAUD-UNC y la Universidad Bauhaus Weimar,

Alemania. Arquitecta voluntaria en el Museo Virtual de Arquitectura, FAUD-UNC. Cargo actual: Profesora Asistente, Cátedra de Historia de la Arquitectura IIIA FAUD-UNC.

RAMÍREZ LEÓN, Luis César. Licenciado en Arte, Magister en Arte Peruano y Latinoamericano y candidato a Doctor en Historia del Arte por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente se desempeña como catedrático en la Escuela Académico Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y como investigador de arte peruano en el Museo Nacional de la Cultura Peruana del Ministerio de Cultura. Ha publicado sobre temas de arte virreinal y arte popular peruanos.

RAMOS CASTILLO, Roberto Guillermo. Licenciado en Arqueología por la Universidad Católica "Santa María" Arequipa-Perú. Docente actual de la Escuela de Antropología de la Universidad Nacional del Altiplano-Puno-Perú. Ha escrito artículos sobre Arte Rupestre de la cuenca del Titicaca.

ROCHA ÁLVAREZ, Delma. Doctorado Universidad Alas Peruanas, Doctorado en Ciencias de la Educación, Magister Fundación Universidad del Norte, Maestría en Educación énfasis en Metacognición, Especialización Universidad del Atlántico Humanidades Especialización Corporación Universidad de la Costa Estudios Pedagógicos; Especialización en Essex County College en Computer and Information Sciences. Pregrado/universitario Corporación Universidad de la Costa Arquitectura.

ROMERO SAN JUAN, Liz Paola. Arquitecta de la Universidad del Atlántico. Magister en Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente de la Universidad de Manizales. Con experiencia en las áreas del Diseño Arquitectónico, Planificación Urbana (consultora de planes de ordenamiento territorial y planes de desarrollo local), y Sostenibilidad Urbana (Consultora de paisaje urbano). Docente de la Facultad de Arquitectura, actual Coordinadora de la Maestría en Desarrollo Urbano Sostenible de la Universidad del Atlántico e Investigadora del Grupo Territorio, Medio Ambiente y Desarrollo - TMAD- de la Universidad del Atlántico, avalado en categoría B por MinCiencias. Escritora de capítulos de libro y ponencias.

RODRIGUEZ, Federico Ramón. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Arquitecto voluntario en el Museo Virtual de Arquitectura, FAUD-UNC.

RODRÍGUEZ, Gerardo. Doctor en Historia por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Especialista en Historia Medieval. Investigador Independiente del CONICET. Profesor Asociado en el Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la UNMdP. Académico

correspondiente por la Provincia de Buenos Aires de la Academia Nacional de la Historia (ANH). Participa y participó como investigador formado, investigador responsable o director en diversos proyectos de investigación, tanto en la UNMdP como en la Universidad Nacional del Sur (UNS), la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (UCA), el CONICET, la Agencia para la Promoción de Actividades Científicas y Técnicas, la Universidades españolas de Murcia y de La Laguna y la República Checa. Director de becarios en la UNS, la UNMdP y el CONICET. Director de dos tesis de doctorado (UNMdP, UNS), de tesis de doctorado (UNMdP) y becarios (UNMdP, CONICET). Sus líneas de investigación se encuadran en la Historia de los sentidos, la Historia social y cultural y las Humanidades Digitales, la Alta Edad Media (especialmente referidas al mundo carolingio), la baja Edad Media hispánica (en especial a las cuestiones referentes a las fronteras y la religiosidad) y el estudio y desarrollo de videojuegos.

SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, Rafael. Doctor en Patrimonio (Iberoamericano de Historia Comparada y Territorio) por la Universidad de Huelva (España). Diplomado de Estudios Avanzados (DEA) (Universidad de Huelva). Magíster y licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y licenciado en Educación (PUCP). Fue profesor visitante de la Universidad de Burdeos III Michel de Montaigne y del Connecticut College (New London, Connecticut), donde impartió la materia: *Body and Society in Colonial Peru*. Asimismo, ha sido becario de la John Carter Brown Library (Brown University, Providence, Rhode Island). Ha publicado los siguientes libros: *Santos y santidad en el Perú virreinal*, *Miradas al Perú histórico. Notas sobre el pasado peruano*, *Del régimen hispánico. Estudios sobre la conquista y el orden virreinal peruano* y *Rosa de Lima, primera santa de América*. Es coautor de la *Historia del Perú* (Barcelona, Lexus) con el capítulo: “El virreinato: Instituciones y vida cultural”, y del *Diccionario biográfico español* (Madrid, Real Academia de la Historia). Ha editado con Margarita Guerra Martinière el libro de *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*, y con Miguel Giusti: *Universidad y nación*. Miembro de la *Academia Peruana de Historia Eclesiástica*, del *Riva-Agüero* de la PUCP, de la *Sociedad Geográfica de Lima*, y es miembro correspondiente del *Centro de Estudios Montañeses* (Santander, España). Actualmente, es profesor ordinario asociado del Departamento de Humanidades de la PUCP.

SANTA CRUZ MÉRIDA, Ximena Karla. Arquitecta que ha dedicado su actividad profesional a trabajos de Restauración y Docencia en la Universidad Privada del Valle, obtuvo su Maestría en Tecnología de la construcción de la Universidad Mayor de San Simón Cochabamba-Bolivia, trabajo en el Municipio del Cercado con proyectos de Restauración importantes para la Ciudad tales como: Casona Mayorazgo, Capilla del Hospital Viedma, Ex Colegio Mejillones, Colina de San Sebastián; participo con la ponencia “El Ferrocemento en la consolidación estructural en obras de restauración” en FERRO10 Cuba. Fue parte del

equipo técnico de Moscoso Arquitectura en proyectos de Restauración tales como Convento Santa Teresa, Casona Mena, Casona Zambrana, Casa Consistorial Sacaba, Facultad Ciencias Sociales y edificio DISU-UMSS y formo parte del equipo de restauración de la Casa Quinta Bickenbach.

SANTIBÁÑEZ BRAVO, Marcos. Profesor de Castellano y Doctor en Ciencias de la Educación. Sus focos de interés se encuentran por temas relacionados en la Didáctica de la lengua y la literatura, la Formación Inicial Docente y Metodología Cualitativa en la investigación educacional. Se caracterizado por tener una gran sensibilidad e interés frente a las expresiones religiosas en la literatura. En el año 2006 ganó en Chile el Premio Nacional de Poesía Mística. Actualmente, se desempeña como formador de profesores de Castellano en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

SCHULTZ, Michael. Estudios de filosofía y teología en Maguncia, Roma y Munich. 1995 PhD; 2003 habilitación (= segundo doctorado), 1993-2001 profesor asistente en la Universidad de Munich (LMU); 2001-2004 profesor asociado de la Facultad de Teología en Lugano (Suiza); 2004-2009 catedrático de la Facultad de Teología de la Universidad de Bonn (Alemania), 2008-09 decano; 2010- catedrático de la Facultad de Filosofía/Humanidades de la Universidad de Bonn; 2010- Director del Centro Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos; 2020 docente colaborador no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Brasilia.

SIMONICABRERA, Juan Carlos. Graduado Arquitecto en la UPSA en 1993 y Magister en Arquitectura el 2000 (UPSA). Diploma en *Gestión Cultural de Patrimonio y Turismo Sustentable*, Buenos Aires-Argentina, 2009. Participación en el *Curso IGLU 2002 Región Países Andinos*, Ecuador, 2002. Cursos de Postítulo en *Diseño Urbano* (UAGRM 1994) y *Centros Históricos. Teoría y Práctica de su Recuperación y Mantenimiento* (UAGRM 1997). Desde 1991 es Docente Titular en las áreas de Diseño, Patrimonio, Arquitectura Boliviana y Contemporánea principalmente. Ha dictado cursos de postgrado en diversas universidades del país en el campo de la Teoría y Diseño Arquitectónico. Desde el 2002 trabaja en el Inventario y Puesta en Valor del *Patrimonio Urbano y Arquitectónico en el Chaco Boliviano*. Coordinador del Centro de Investigaciones C.I.U.D.A.D. de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra-UPSA.

SUÁREZ SALAS, Virgilio. Graduado Arquitecto de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (1978), Magister en Arquitectura en la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (UPSA). Docente, investigador y coordinador académico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UPSA. Docente visitante Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso (Chile, 1994), Universidad Nuestra

Señora de La Paz (La Paz, 2003) y en la Universidad San Martín de Porres de Lima (Lima-Perú, 2005). Conferencista invitado en congresos, y seminarios nacionales e internacionales. Ha publicado los libros: "Chiquitos, Misiones Jesuíticas" (1976), "Proyecto de Preservación del Centro Histórico Ambiental de Trinidad" (1980), "Chiquitos, Historia de una Utopía" junto a Alcides Parejas, 1992 y 2007, al igual el dossier para que la UNESCO declare a Chiquitos "Patrimonio Cultural de la Humanidad, 1990, "Historia del Colegio de Arquitectos de Bolivia: 1970-1995" (1995). Editor del boletín "EL JONE" (1980) y la revista AB arquitectura boliviana (1986-1989). Fue presidente del Colegio de Arquitectos de Bolivia (1993-1995). Entre los proyectos patrimoniales se destaca la Puesta en valor del conjunto religioso de San Francisco y del Colegio Nacional Florida, Consultor del Centro Histórico de Trinidad, Beni (1980), planificador principal de los planes urbanos de San Ignacio, Camiri y Roboré (1992-1993), y coordinador del Plan director ampliado de Santa Cruz de la Sierra (1993). Ganó varios concursos nacionales de arquitectura. Mereció la Medalla al Mérito Ciudadano por el Gobierno Municipal de Santa Cruz (1991), Premio Nacional al Mérito Docente por el Colegio de Arquitectos de Bolivia (Potosí, 1997), y al Mérito Profesional otorgado por la Federación de Profesionales de Santa Cruz (2012).

TERÁN BONILLA, José Antonio. Arquitecto por la Universidad Autónoma de Puebla. Maestro en Arquitectura en Restauración de Sitios y Monumentos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Doctor en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México (con Mención Honorífica). Posee estudios de licenciatura en Historia, maestría en Historia del Arte en la UNAM y es candidato a doctor en Historia del Arte por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor investigador de tiempo completo en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, profesor de asignatura en el Centro de Investigación y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha impartido e imparte cursos (en su mayoría a nivel posgrado) sobre arquitectura, restauración de sitios y monumentos, historia de la arquitectura, en distintas universidades del país y del extranjero (UNAM, ENCROM, BUAP, Universidad de Guanajuato, UPAEP, UMSNH, Universidad Iberoamericana, UADY, UASLP, Universidad Veracruzana, Universidad Autónoma de Chiapas, URSE, Universidad Realística de México, Universidad "Antonio Machado", en Baeza, España, Universidad de Granada, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, Universidad de Sevilla).

TOLEDO CASTRO, Jimmy Cesar. Arquitecto y Sociólogo, con Maestría en Arquitectura y cursos de postgrado en Educación Superior y en Evaluación Ambiental para proyectos de inversión. Docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y de la Facultad de Humanidades de la Universidad Privada de Santa Cruz. Investigador y activista en temas de planificación y desarrollo urbano, medio ambiente y

ciudadanía. Docente invitado en diferentes cursos de Postgrado.

TOSCANO, Jorge Alexander. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño -FAUD- de la Universidad Nacional de Córdoba UNC, Argentina. voluntario en el Museo Virtual de Arquitectura, FAUD-UNC e integrante del equipo técnico hábitat y ciudad del colegio de arquitectos de la provincia de Córdoba, Argentina. Cargo actual: Arquitecto adscripto, Cátedra de Historia de la Arquitectura IIIA FAUD-UNC.

VÁZQUEZ VIAÑA, María Luisa. Arquitecta, restauradora. Consultora ONU Proyecto Bol/78/004 Estudio Urbano Potosí 1978. Plan Regulador Santa Cruz: Reglamentación del Centro histórico 1994 Restauración de Obras en Potosí: Ingenio Minero-Santa Teresa y otras 1979-1994 Restauración de obras Santa Cruz: San Roque 2001.- Altílo de la Calle Beni 2011 Fachadas C.H. 2012 Iglesia Jesús Nazareno 2017 Documento de Investigación de la vivienda indígena del SXVI en Potosí. Ponencia para el XX Congreso de Arquitectos de Bolivia 2011 Docente en UPSA: Preservación y Restauración: 1998-2003, en U.A.G.R.M.: Historias de la Arquitectura y del Arte, Teoría del Territorio 2002-2017.

VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia. Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano y candidata a Doctora en Historia del Arte, Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). En 2016 fue distinguida con el Premio al Mérito Científico en el Área de Humanidades por su destacada trayectoria en el campo de la investigación científica otorgado por el Vicerrectorado de Investigación - UNMSM. Es Docente Asociada del Departamento Académico de Arte, docente de la Maestría en Historia del Arte en la Unidad de Postgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas - UNMSM y miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas. Participa como organizadora y ponente en diversos congresos y seminarios nacionales e internacionales y publica sus investigaciones en revistas especializadas. Ha dirigido el Fondo Editorial de la UNMSM. Es autora de numerosos capítulos de libro y de los libros Seda y oro para la gloria de Dios. Los ornamentos litúrgicos de la Basílica Catedral de Lima (2015) y El Perú Ilustrado, semanario para las familias. Litografías y cultura visual en la posguerra (1887-1892) (2020).

VILA DA VILA, María Margarita. Doctora en Historia del Arte desde 1990 por la Universidad de Santiago de Compostela (España). Becaria en España de Investigación (1983-1986) y docente (1986-1991) en Historia y Sociología del Arte. Tras su llegada a Bolivia, fue Documentalista para la Exposición de *Santiago y América* (1993), docente en Historia del Arte en la Academia Nacional de Bellas Artes (1997-2017) y en la Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, de la que es Docente Emérita. En España publicó libros y artículos sobre arte medieval,

orientándose en Bolivia su investigación hacia el arte virreinal y contemporáneo boliviano. Desde 2003 participa como ponente en Encuentros Internacionales del Barroco y de Estudios Clásicos, además de ser Jurado en prestigiosos certámenes artísticos y brindar -invitada por la Fundación Simón I. Patiño y otras instituciones- cursos sobre Iconografía Cristiana y Clásica. En 2019 publicó el Catálogo del Museo Colonial Charcas (2019).

VIÑUALES, Graciela María. Buenos Aires, 1940. Arquitecta por la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Arquitectura por la Universidad Nacional de Tucumán. Especializada en Restauración, en Proyecto PER 39, Unesco. Asesoramiento en obras de conservación, puesta en valor, museos y planes de manejo de sitios históricos. Más de cincuenta libros y de un centenar de artículos en publicaciones periódicas de América y Europa. Fundadora y Vicedirectora del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL. Buenos Aires.

WILSON, Ghetta K. Investigadora y cineasta, trabaja actualmente como Oficial Senior de Comunicación en ATREE, Bangalore. Después de su Tesis de Maestría en Chavittunatakam, ella fue becaria de la "*Sahapedia-UNESCO Research Fellow*" para la creación de un módulo multimedia en Chavittunatakam, financiada por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la India, en 2017. Formó parte de UNESCO, Beijing en el *International Youth Forum on Creativity and Heritage along the Silk Roads 2*, miembro para Changsa y Naijing, China para una beca de un mes en estudios comparativos de ceremonias populares - Huaguxi (Flor Drum Opera) y Chavittunatakam en 2018. Becaria del "Robert Bosch Stiftung Crossing Borders" en el ciclo de verano de 2018. Continuó sus estudios en las representaciones de Carlamagno en Kerala, India y en Aquisagrán (Aachen), Alemania en 2019.

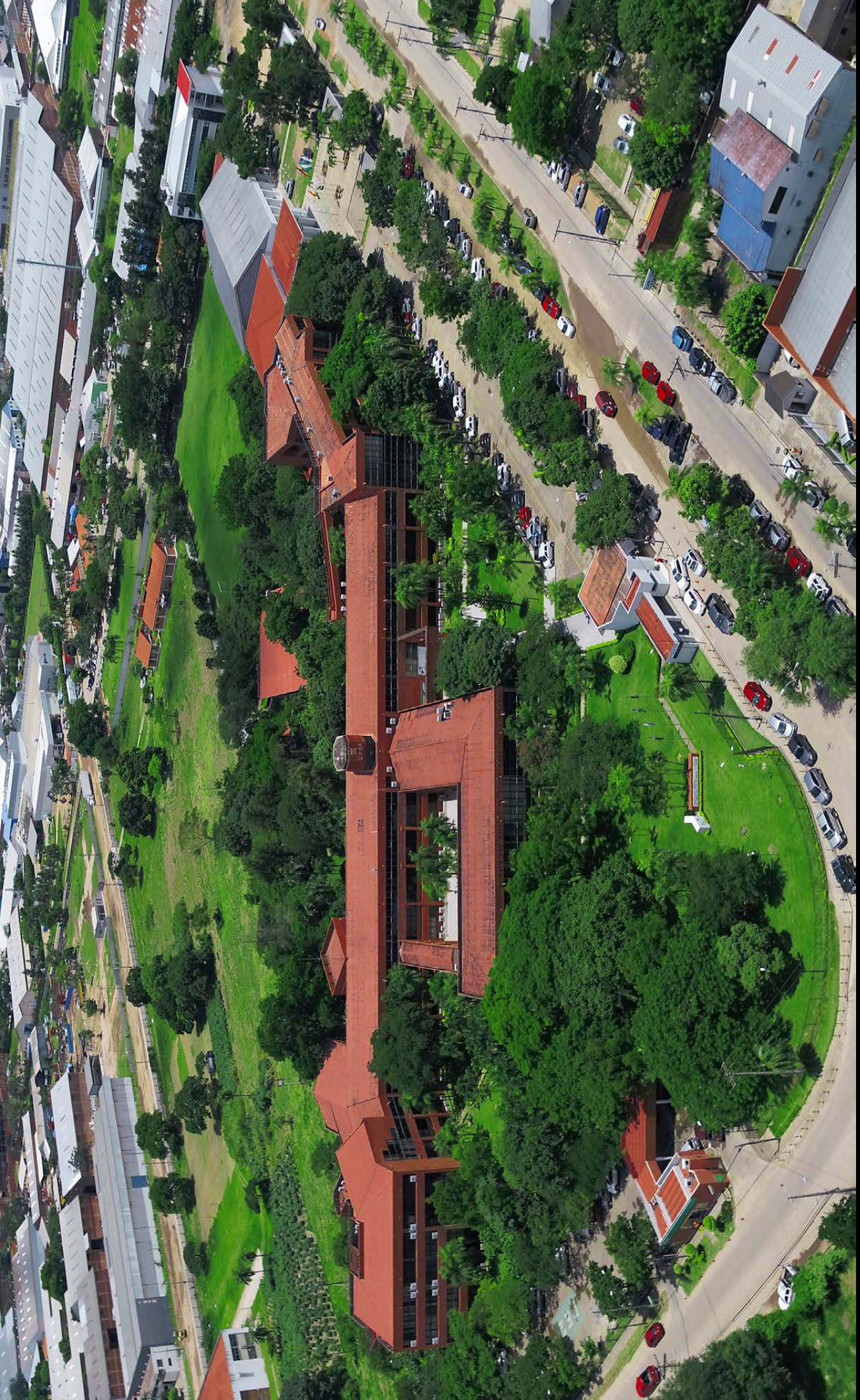
ZUGASTI, Miguel. Licenciatura en la Universidad de Salamanca (1986). Doctorado: Universidad de Navarra (1992). Edición crítica de la "Trilogía de los Pizarros" de Tirso de Molina (publicación: Kassel, Reichenberger, 1993, 4 vols.). Catedrático de literatura por las Universidades de California Santa Bárbara (2010) y Navarra (2015). Ha publicado una treintena de libros (en su mayoría ediciones críticas de textos áureos) y más de 150 artículos. En ellos se ha ocupado principalmente de autores como Tirso, Calderón, Cervantes, Moreto o Lope de Vega. Un tema que atrae su interés es la presencia de América y lo americano en las letras hispánicas, con trabajos sobre Llamosas, Sor Juana, Palafox, Ordóñez de Ceballos, el Inca Garcilaso, etc. Es miembro del consejo editorial de varias revistas académicas de ámbito internacional y cofundador (en 2018) de la Red de Investigadores sobre Patrimonio Cultural Iberoamericano.

ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. Licenciada en Filología hispánica (2007) y Periodismo (2009) por la Universidad de Navarra (UN) y doctora en Filología por esta universidad (2014). Desarrolla su docencia

e investigación en la Facultad de Educación y Psicología de la UN en las áreas de lengua, literatura, comunicación y didáctica. Es integrante del grupo TriviUN, donde investiga fundamentalmente sobre fiesta, teatro y mujer. Entre sus publicaciones pueden mencionarse *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro* (2015) y *Reinas áureas. De la A a la Z* (2016).

ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc. Doctor en Historia del Arte (Universitat de València, 2004). Profesor de Historia del Arte en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Perteneció a diversas asociaciones científicas como el Comité Español de Historia del Arte y la Sociedad Española de Emblemática. Así mismo pertenece al Grupo de Investigación Iconológica APES de la Universitat de Valencia, al Grupo de Investigación IHA de la Universitat Jaume I de Castellón y al Grupo Humanidades Digitales de la Universidad Católica de Valencia. Líneas de investigación que hasta el momento ha desarrollado se han concretado en libros, capítulos de libros y artículos de revistas en el ámbito de la iconografía e iconología religiosa, el arte en la orden de la Merced, la iconografía colonial novohispana, la literatura emblemática y el patrimonio artístico valenciano.

PROGRAMA DEL CONGRESO



PROGRAMA GENERAL

MIÉRCOLES 7 de Julio		10:50		11:00-11:20		11:40-12:00		12:00-12:20		12:20-12:50		13:00-13:20		13:40-14:00		14:00-14:20		14:20-15:00		
INAUGURACIÓN OFICIAL																				
HORARIO	19	ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE CULTURAL	Moderador 1: Juan Carlos SIMONI			Moderador 2: Cinthia GIMÉNEZ			Moderador 3: Víctor Hugo LIMPIAS			7		8		9		3 ponentes		
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes				
7	LITERATURA RELIGIOSA	Moderador 1: José Javier AZANZA			Moderador 2: Rosa CARRASCO			Moderador 3: Milena CÁCERES			4		5		6		7		4 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
16	PINTURA, ESCULTURA Y OTRAS ARTES GRÁFICAS	Moderador 4: Jimmy TOLEDO			Moderador 5: Lucía QUERBEJAZU			Moderador 6: Fernando AYALA			10		11		12		13		14 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
9	MOROS Y CRISTIANOS	Moderador 1: Francisc MASSIP BONFET			Moderador 2: José Fernando DOMENE BERDÚ			Moderador 3: Patricia VICTORIO			1		2		3		4		3 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
12	CEREMONIAS Y FIESTAS	Moderador 1: Norma CAMPOS			Moderador 2: Silvia CAZALLA			Moderador 3: Andrés Felipe OSPINA			1		2		3		4		4 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
7	ARCHIVÍSTICA Y MUSEOLOGÍA	Moderador 1: Ricardo PETROSINI			Moderador 2: Ximena Carla SANTA CRUZ			Moderador 3: Milena CÁCERES			1		2		3		4		4 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
4	PINTURA, ESCULTURA Y OTRAS ARTES GRÁFICAS	Moderador 4: Cristina FLOREZ			Moderador 5: Norma CAMPOS			Moderador 6: Fernando AYALA			11		12		13		14		3 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
4	ANTROPOLOGIA RELIGIOSA	Moderador: Fermín DEL PINO			Moderador 2: Ana ZÚÑIGA			Moderador 3: Andrés Felipe OSPINA			1		2		3		4		4 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
6	TEATRO RELIGIOSO	Moderador 1: Miguel ZUGASTI			Moderador 2: Ana ZÚÑIGA			Moderador 3: Andrés Felipe OSPINA			1		2		3		4		3 ponentes	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes		3 ponentes			
Presentación Libro MEMORIAS CLAUSURA OFICIAL																				

JUEVES 8 de Julio

VIERNES 9 de Julio

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

MESA: ANTROPOLOGÍA RELIGIOSA

Coordinador de Mesa: Fermín DEL PINO

Viernes 9 de Julio

9:45-10:00	INTRODUCCIÓN		
10:00-10:25	Andrés CHIRINOS RIVERA	Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)	Polo de Ondegardo y su investigación acerca de la religión
10:25-10:55	Michael SCHULZ	Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Facultad Humanidades, Alemania	"Oh, Viracocha, Señor del principio..." - Bartolomé de Las Casas, ¿un defensor del Patrimonio Religioso de Iberoamérica?
10:55-11:20	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		
11:20-11:50	Fermín DEL PINO DÍAZ	CSIC - Madrid	Acosta y Las Casas, dos modelos etnográficos y evangélicos, ante el patrimonio religioso americano
11:50-12:10	Iris GAREIS	Universidad Goethe, Dep. de Antropología, Francfort al Meno	Extirpadores de idolatría y patrimonio religioso: el caso del Perú
12:10-12:45	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		

MESA: ARCHIVÍSTICA Y MUSEOLOGÍA

Coordinador de Mesa: Norma CAMPOS

Viernes 9 de julio

Moderador 1: Alejo Ricardo PETROSINI

09:00-09:20	INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1		
09:20-09:40	Ximena Karla SANTA CRUZ DE TORRICO	Universidad del Valle	Libros de fábrica como documento invaluable de la museología
09:40-10:00	Friederike BERLEKAMP	Institut für Museumsforschung (Instituto de investigaciones museísticas)	El patrimonio intangible - oportunidades y desafíos en y para los museos
10:00-10:20	Luis ADAWI SCHREIBER	Museo Pedro de Osma	Museología crítica y gestión de colecciones. La Anunciación de Luis de Riaño en el Museo Pedro de Osma
10:20-10:40	Enrique BRICEÑO MEDINA Pamela CABALA BANDA DE VEGA	Universidad Católica San Pablo, Arequipa, Perú	Modelo de intervención en bibliotecas conventuales. El caso de la biblioteca del Convento La Recoleta. Arequipa, Perú
10:40-11:00	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		

Moderador 2: Ximena Karla SANTA CRUZ

11:00-11:10	PREPARACIÓN DE SESIÓN 2		
11:10-11:30	Jorge HIDALGO LEHUEDÉ Xochitl INOSTROZA PONCE	Cecla/ Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile	Inventarios de la Iglesias del Curato de Belén y San Francisco de Socoroma (1778-1837). Patrimonio y religiosidad local. Altos de Arica
11:30-11:50	Enrique BANÚS IRUSTA	Universidad de Piura, Facultad de Humanidades	Estereotipos o mediaciones: del encuentro con el patrimonio cultural religioso en el Perú en el siglo XXI
12:10-12:30	Alejo Ricardo PETROSINI	Secretaría de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires	Aproximaciones transdisciplinarias para el estudio del patrimonio mueble. Agencia y biografía de los restos materiales jesuítcos-guaraníes en museos de Argentina (siglos XIX y XX)
12:30-13:00	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		
13:00-13:30	DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE CULTURAL

Coordinador de Mesa: Victor Hugo LIMPIAS ORTIZ

Miércoles 7 de Julio

Moderador 1: Juan Carlos SIMONI

09:00-09:20	<i>INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1</i>		
09:20-09:40	Graciela María VIÑUALES	CEDODAL. Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana	Gobernanza, gestión y uso del Patrimonio de Interés Religioso. Lineamientos para su atención en el ámbito del Mercosur
09:40-10:00	Marcio Antonio DE LIMA JUNIOR	Universidade Anhanguera de São Paulo - Brazil	Arquitectura religiosa moderna en Latinoamérica: resignificación, plasticidad y poesía
10:00-10:20	Francisco MAMANI FUENTES	Université Paris Sciences et Lettres - Ecole Normale Supérieure, Universidad de Granada	Entre la transferencia y la negociación cultural. La carpintería de lo blanco y su rol en la definición del espacio arquitectónico religioso en la Real Audiencia de Charcas durante el siglo XVI y XVII
10:20-10:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 2: Cinthia GIMÉNEZ

10:50-11:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 2</i>		
11:00-11:20	Mónica Jimena RAMÉ Jorge Alexander TOSCANO Federico Ramón RODRIGUEZ María Rebeca MEDINA	Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño	Entre lo público y lo privado. Prácticas religiosas rurales en Córdoba, Argentina
11:20-11:40	Amparo MIRANDA CASTRO	Arcángeles, Arte y Cultura	Parroquias de Indios. Arquitectura y arte para los mitayos en Potosí
11:40-12:00	Sandra NEGRO	Universidad Ricardo Palma - Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural	La arquitectura religiosa barroca de finales siglo XVIII en el Perú y la incorporación de la estética neoclasicista en las primeras décadas decimonónicas
12:00-12:30	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 3: Victor Hugo LIMPIAS

12:50-13:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 3</i>		
13:00-13:20	Giovanni POLIFRONI LOBO Liz Paola ROMERO SAN JUAN Delma ROCHA ÁLVAREZ	Universidad del Atlántico	Iglesia de San Nicolás de Tolentino y el Arte religioso Siglo XVII - XXI en Hispanoamérica: Las formas de lo religioso y político en Barranquilla-Colombia
13:20-13:40	Elizabeth KUON ARCE		Marcapata-Cuzco: el templo de San Francisco de Asis y el <i>Inka Ingleshia Wasichacuy</i>
13:40-14:00	José Antonio TERÁN BONILLA	Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia	El Real Hospital de San Pedro en la Ciudad de Puebla y su importancia como Patrimonio Cultural
14:00-14:20	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		
14:20-14:45	<i>DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL - Final 1ra. Jornada</i>		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

Jueves 8 de julio

Moderador 4: Jimmy TOLEDO

09:00-09:20	<i>PRESENTACIÓN DE LA JORNADA FINAL Y SESIÓN 4</i>		
09:20-09:40	Virgilio SUÁREZ SALAS	Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA	Chiquitos. La ciudad de Dios en la tierra: Sacralización del Territorio
09:40-10:00	María José DIEZ Javier MENDOZA	Archief oud Enkhuizen	El cielo falso de la sacristía de Yaguarón: una obra extraordinaria
10:00-10:20	Roberto Guillermo RAMOS CASTILLO	Universidad Nacional del Altiplano del Perú - Puno	La portada lateral del templo colonial "Santiago Apóstol" de Pomata. Encuentros y desencuentros, la imagen hispánica y andina en piedra, alegorías del poder
10:20-10:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 5: Lucia QUEREJAZU

10:50-11:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 5</i>		
11:00-11:20	Victor Hugo LIMPIAS ORTIZ	Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA	Aportes espaciales y tecnológicos de la Catedral Metropolitana de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia
11:20-11:40	Luz de Lourdes VELÁSQUEZ THIERRY	Investigadora Independiente	La importancia del azulejo poblano en la arquitectura religiosa de Puebla (México)
11:40-12:00	Juan Carlos SIMONI	Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA	Arquitectura y urbanismo de las Misiones Franciscanas en el Chaco boliviano
12:00-12:20	Maria Luisa VÁSQUEZ VIAÑA	Universidad Autónoma Gabriel Rene Moreno	Restauración de la bóveda y su policromía de la Iglesia Jesús Nazareno
12:20-12:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 6: Fernando AYALA

12:50-13:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 6</i>		
13:00-13:20	Jimmy César TOLEDO CASTRO	Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra - UPSA	Las cruces verdes: antiguos lugares de fiesta, potenciales lugares de identidad de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra
13:20-13:40	Igor ANTONISSEN	Universidad de Piura	Las campanas de Lima: un acercamiento a su historia y valor como patrimonio cultural iberoamericano
13:40-14:00	Javiera ESCOBAR YAMETTI	State University of New York at Fredonia	Arquitectura para la muerte. Simbología y religiosidad en el patrimonio funerario latinoamericano
14:00-14:20	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		
14:20-14:45	<i>DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL - Final 2da. jornada</i>		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

MESA: CEREMONIAS Y FIESTAS

Coordinadora de Mesa: Norma CAMPOS VERA

Jueves 8 de julio

Moderador 1: Norma CAMPOS VERA

08:45-09:00	<i>INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1</i>		
09:00-09:20	Silvia CAZALLA CANTO	Triviun, Universidad de Navarra	Ramillete simbólico para una flor virtuosa: las exequias de Feliciano de san Ignacio
09:20-09:40	Patricia NOGUEIRA	Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires	Guerra y fiesta. Comportamientos rituales en las rebeliones del siglo XVIII del Sur andino
09:40-10:00	Marta ORTIZ CANSECO	Universidad Autónoma de Madrid	La extirpación de idolatrías en Cochabamba: ambivalencias del franciscano Bernardino de Cárdenas
10:00-10:20	Gerardo RODRÍGUEZ	Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET - Academia Nacional de la Historia	La configuración sensorial de las ceremonias guadalupanas: objetos, sentidos y emociones (siglos XV a XVII)
10:20-10:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 2: Silvia CAZALLA

10:50-11:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 2</i>		
11:00-11:20	Norma CAMPOS VERA	Fundación Visión Cultural	La fiesta como símbolo de devoción: Festividad del Gran Poder
11:20-11:40	Severin PARZINGER	Universidad de Ósnabrueck, Alemania	Las prácticas religiosas indígenas-cristianas de las comunidades chiquitanas de Velasco
11:40-12:00	Andrés Felipe OSPINA ENCISO	Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia	Patrimonios religiosos y festivos
12:00-12:20	Kerma Gisella ORTIZ TORRES	Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Bogotá	Ritmo, Cuerpo, existencia y resistencia. Una reflexión sobre los procesos de construcción corporal en las fiestas de San Francisco de Asís, Quibdó - Choco - Colombia
12:20-12:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 3: Andrés Felipe OSPINA

12:50-13:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 3</i>		
13:00-13:20	María Constanza CERUTI	UCASAL-CONICET	Volcanes, religiosidad y patrimonio en Madeira: procesión de San Amaro y ascenso a los picos Areeiro, Ruivo y Grande
13:20-13:40	Mario ARRIEN GUTIÉRREZ	Centro de Investigación de Lenguas y Culturas. James Cook U. Cairns, Australia	Los sermones y los mitos. Ritual y Diluvio Universal en el Carnaval Chiquitano
13:40-14:00	Carmen CAZORLA ZEN	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	Prácticas contemporáneas de brujería y curanderismo en espacios arqueológicos en Lima
13:40-14:20	David HORNA CASTRO	Toulouse Lautrec	La ritualidad a través de la construcción de personajes sacros en el carnaval de Tambo, Ayacucho, Perú Registro fotográfico
14:20-15:00	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		
15:00-15:20	<i>DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL</i>		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

MESA: LITERATURA RELIGIOSA

Coordinador de Mesa: José Javier AZANZA

Miércoles 7 de julio

Moderador 1: José Javier AZANZA

09:00-09:20	<i>INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1</i>		
09:20-09:40	José Javier AZANZA LÓPEZ	Universidad de Navarra	Aproximación a un predicador real en el Perú Virreinal: Pedro Rodríguez Guillén
09:40-10:00	Roxana LAZO	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	Analogías entre los códigos que organizan el lenguaje figurativo prehispánico y la narrativa del Manuscrito de Huarochiri
10:00-10:20	Rafael SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS	Pontificia Universidad Católica del Perú	Bienaventurados del Perú 1800-1899: patrimonio inmaterial de la nación
10:20-10:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 2: Rosa CARRASCO LIGARDA

10:50-11:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 2</i>		
11:00-11:20	Rosa CARRASCO LIGARDA	Universidad Femenina del Sagrado Corazón	Algunos poemas religiosos escritos por mujeres en el Perú en el siglo XVII
11:20-11:40	Andrés EICHMANN OEHLI	Universidad Mayor de San Andrés	Un Voluminoso filón desconocido: La poesía Religiosa en el suave estímulo de virtudes del hermano Gonzalo Ruiz (Siglo XVII)
11:40-12:00	Marcos SANTIBÁÑEZ BRAVO	Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	Tópicos marianos coloniales en el Canto a lo Divino
12:00-12:20	José Antonio BENITO RODRÍGUEZ	Facultad de Teología Pontificia y Cvil de Lima	Santo Toribio de Mogrovejo, custodio del Patrimonio Religioso
12:20-12:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		
12:50-13:15	<i>DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL</i>		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

MESA: MOROS Y CRISTIANOS

Coordinadora de Mesa: Milena CÁCERES VALDERRAMA

Jueves 8 de julio

Moderador 1: Francesc MASSIP BONET

09:00-09:20	<i>INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1</i>		
09:20-09:40	Francesc MASSIP BONET	Universitat Rovira I Virgili, Tarragona Catalunya	Los doce pares de Francia y la teatralidad popular europea
09:40-10:00	Miguel-Ángel GONZÁLEZ HERNÁNDEZ	Universitat d'Alacant	La influencia de Iberoamérica y de España en las fiestas reales de la Monarquía Hispánica (1488-1789)
10:00-10:20	José Fernando DOMENE VERDÚ	Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos	Historia de las fiestas de moros y cristianos
10:20-10:50	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 2: José Fernando DOMENE VERDÚ

10:50-11:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 2</i>		
11:00-11:20	Miguel Ángel MARTÍNEZ POZO	Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos - Universidad de Jaén	Fiestas de Moros y Cristianos de Andalucía
11:20-11:40	Enrique R. LAMADRID Miguel A. GANDERT	Universidad de Nuevo México, EEUU	Conquista, reconquista, desconquista: Moros y Cristianos de San Juan y Santiago en México y Nuevo México
11:40-12:00	Geetha K. WILSON	Ashoka Trust for Research in Ecology and the Environment, Bangalore, India	Chavittunatakam- an Indo-Iberian heritage at crossroads. <i>Kaaralmaan Chavittunatakam and Moros y Cristianos in Kerala, India</i>
12:00-12:30	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		

Moderador 3: Milena CÁCERES VALDERRAMA

12:50-13:00	<i>PREPARACIÓN DE SESIÓN 3</i>		
13:00-13:20	Mariam ARANDA MOSTACERO	Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Universidad Católica Sedes Sapientiae	La Fiesta de Moros y Cristianos en Canta: un análisis etnográfico
13:20-13:40	Rauf Saud NEME SÁNCHEZ	Universidad Católica Sedes Sapientiae	Ciclo carolingio y evangelización en la fiesta de Moros y Cristianos en Canta
13:40-14:00	Milena CÁCERES VALDERRAMA	Instituto Riva-Agüero / Pontificia Universidad Católica del Perú	La Fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo
14:00-14:20	<i>PREGUNTAS Y RESPUESTAS</i>		
14:20-14:45	<i>DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL</i>		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

MESA: PINTURA, ESCULTURA Y OTRAS ARTES GRÁFICAS

Coordinador de Mesa: Gloria Cristina FLÓREZ

Jueves 8 de Julio

Moderador 1: Igor ANTONISSEN

09:00-09:20	INTRODUCCIÓN - PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1		
09:20-09:40	Andrea Carina GRECO DE ÁLVAREZ	CETHI (FFyL UNCuyo) - IES 9-011 Del Atuel - Instituto de Cultura Hispánica	El Cristo histórico de la Villa 25 de Mayo. Arte en la imaginería cuyana del siglo XIX
09:40-10:00	Susana GANDERT	Escuelas Públicas de Albuquerque, Nuevo México, EEUU	La evolución simbólica de la Virgen en las rebeliones de los indios Pueblo de Nuevo México colonial: Nuestra Señora de la Conquista y Nuestra Señora de la Macana
10:00-10:20	Lia Sipaúba Proença BRUSADIN	Universidade Santa Úrsula, USU	Objeto e Devoção: Visualização de esculturas religiosas no Brasil Colônia
10:20-10:50	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		

Moderadora 2: Cristina FLÓREZ

10:50-11:00	PREPARACIÓN DE SESIÓN 2		
11:00-11:20	Annick Marcela BENAVIDES WORKMAN	Harvard University	La minería espiritual. Imágenes agustinos de la extracción de almas en lugares 'inaccesibles'
11:20-11:40	Gloria Cristina FLOREZ DÁVILA	Universidad Nacional Mayor de San Marcos - UDEP (Sede Lima)	Iconografía Medieval en Huaman Poma de Ayala: De la Boca del Infierno a la Ciudad del Infierno
11:40-12:00	Vicent Francesc ZURIAGA SENENT	Universidad Católica de Valencia "San Vicente Mártir"	Iconografía mercedaria en el Virreinato del Perú
12:00-12:20	María Angélica MARTÍNEZ RODRÍGUEZ	Universidad de Navarra	Mudejarismo en el norte de México. El Tenebrario de la Catedral de Durango
12:20-12:50	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		

Moderadora 3: Patricia VICTORIO

12:50-13:00	PREPARACIÓN DE SESIÓN 3		
13:00-13:20	Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	Patrimonio textil virreinal en Lima: los ornamentos litúrgicos y el arte del bordado
13:20-13:40	Luis César RAMÍREZ LEÓN	Museo Nacional de la Cultura Peruana-Ministerio de Cultura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos	Los "mariscales" cerámicos: propiciadores y protectores de la vida en el altiplano de Puno, Perú
13:40-14:00	Magdalena PEREIRA CAMPOS	Universidad Adolfo Ibáñez/Centro de Estudios del Patrimonio	El chusi y el rito de la chuwa, un textil y un ritual cristiano indígena en los Altos de Arica, Chile
14:00-14:20	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		
14:20-14:45	DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL - Final 1ra. Jornada		

Viernes 9 de Julio

Moderadora 4: Cristina FLÓREZ

09:00-09:20	PRESENTACIÓN DE LA JORNADA FINAL Y SESIÓN 4		
09:20-09:40	Pedro QUEREJAZU LEYTON	Academia Boliviana de la Historia	Patrimonio Nuevo. Pintura y escultura religiosa en el siglo XX en Bolivia
09:40-10:00	Aránzazu HOPKINS BARRIGA	Pontificia Universidad Católica del Perú	El criterio de la unidad potencial en la conservación y restauración de la pintura colonial peruana
10:00-10:20	Renata Maria DE ALMEIDA MARTINS	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP	Asia y el patrimonio de las Misiones Jesuíticas en la América Portuguesa. Un enfoque basado en los saberes y en la biografía de los artistas y de los objetos en el Sur global
10:20-10:50	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		

II CONGRESO INTERNACIONAL

Patrimonio Religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)

Moderadora 5: Norma CAMPOS

10:50-11:00	PREPARACIÓN DE SESIÓN 5		
11:00-11:20	María Margarita VILA DA VILA	Carrera de Artes, Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo, Universidad Mayor de San Andrés	El primitivo retablo mayor del Santuario de Copacabana: Orígenes y estudio iconográfico
11:20-11:40	Magaly Patricia LABÁN SALGUERO	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	La Virgen de Copacabana en pinturas, retablos portátiles y cajas de imaginero de Chuquito
11:40-12:00	José Elías GUTIÉRREZ MEZA	GRIETCOH-Pontificia Universidad Católica del Perú	La Virgen del Lago en el cine: <i>Virgen de Copacabana</i> de Leónidas Zegarra
12:00-12:30	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		
12:30-13:00	DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL - Final 2da. jornada		

MESA: TEATRO RELIGIOSO

Coordinador de Mesa: Miguel ZUGASTI

Jueves 9 de julio

Moderador 1: Miguel ZUGASTI

09:00-09:20	INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DE LA MESA Y SESIÓN 1		
09:20-09:40	Miguel ZUGASTI	Universidad de Navarra	Fiesta y teatro para la recepción del virrey-arzobispo Diego Morcillo (Potosí, 1716)
09:40-10:00	Rodrigo FAÚNDEZ CARREÑO	Universidad del Bío-Bío	Figuraciones de <i>Epunamun</i> , a partir de epepeyas del siglo XVI
10:00-10:20	Iñaki PÉREZ-IBÁÑEZ	Dept. of Modern and Classical Languages and Literatures, Rhode Island University	La representación de la Idolatría en la comedia anónima <i>La aurora de Occidente</i> . <i>Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe</i>
10:20-10:50	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		

Moderadora 2: Ana ZÚÑIGA

10:50-11:00	PREPARACIÓN DE SESIÓN 2		
11:00-11:20	Ana ZÚÑIGA LACRUZ	Universidad de Navarra	Catequesis y doctrina sobre la Navidad: la Biblia y la tradición en la obra <i>Nochebuena</i> de Cosme Gómez de Tejada
11:20-11:40	Tania FAÚNDEZ CARREÑO	Universidad de Chile	Lo ceremonial en la puesta en escena del auto sacramental <i>La Araucana</i>
11:40-12:00	Miguel Ángel HERNÁNDEZ RASCÓN Adriana HERNÁNDEZ RASCON	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	Dialogismo, polifonía y estilización en <i>Loa</i> al auto sacramental del <i>Divino Narciso</i> de Sor Juana Inés de la Cruz
12:00-12:30	PREGUNTAS Y RESPUESTAS		
12:30-12:45	DEBATE - CONVERSACIÓN INFORMAL		





ISBN: 978-99905-58-73-9



9 789990 558739



<https://congresopatrimonio.upsa.edu.bo>



RED DE INVESTIGADORES SOBRE
PATRIMONIO CULTURAL
IBEROAMERICANO

Triviun

VISIÓN
CULTURAL

UPSA
UNIVERSIDAD PRIVADA DE
SANTA CRUZ DE LA SIERRA