

Identidad y mestizaje en el arte barroco andino.

La iconografía

*Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ **

Como es sabido, en la historia de América Latina el *mestizaje* no fue un fenómeno vinculable exclusivamente a una cuestión racial, sino también al resto de las actividades humanas en las que se produce una asimilación de fenómenos con resultados culturales híbridos. Existe ciertamente un arte mestizo en América, como una raza mestiza, como una religión mestiza, etc. no sólo como la forma de expresión del choque de culturas, sino como manifestación de una realidad social nueva.

La categorización “mestiza” aplicada al arte latinoamericano colonial se sustenta, entre otros factores, sobre la base de la incorporación de elementos iconográficos procedentes de lo telúrico autóctono a composiciones y estructuras europeas. Sin embargo, decir esto no es decir toda la verdad con respecto al mestizaje artístico, del que aquí vamos a ocuparnos en su aspecto iconográfico y en referencia al área geográfica en la que el sincretismo icónico alcanzó más y más altos resultados, como fue la región andina.

Desde el momento en el que la historiografía artística comienza a hablar de un arte hispanoamericano con caracteres de autonomía estilística diferenciable de la europea, se procuró una denominación, ensayándose los términos de hispano-indígena, ibero-andino, indo-peruano, criollo, hispano-aborigen, etc., aunque, sin duda alguna, el vocablo que ha tenido más fortuna ha sido el de “mestizo”. El término se acuñó no para hacer referencia única y exclusivamente a una manifestación artística de carácter híbrido, como cuando se aplica a lo racial, sino que adquiriría una aplicación más amplia y con significación estilística, es decir, con caracteres personales diferentes a los que se derivan de la fusión de los que caracterizan a otros estilos.

Después de que los pintores del siglo XVI dejaran por el territorio virreinal peruano testimonios de su quehacer y de las influencias europeas, no sin que entre éstas asomaran los primeros intentos de novedad e identidad regional, será en el siglo XVII y en Cuzco cuando se sienten las bases de una forma de

* Universidad de Extremadura.

hacer pictórica con caracteres individualizadores o de escuela, cuyos frutos se manifestarán, como es sabido, a lo largo del siglo XVIII.

Ciertamente, el manierismo de artistas como Bitti, Medoro o Pérez de Alesio comenzará a intoxicarse en la generación siguiente con elementos formales ajenos a la estética europea, como es el caso del pintor español Antonio Bermejo, que comenzará a utilizar esos dorados superpuestos que caracterían a la pintura andina barroca. Pero será en los aspectos de carácter iconográfico, tema éste en el que vamos a centrar nuestra intervención en el congreso, donde podremos hallar verdaderos fenómenos de aculturación y sincretismo, como es el caso del jesuita Diego de la Puente, establecido en el Perú tras la muerte de Bitti y activo en tierras peruanas hasta su muerte en 1663. De su mano es una obra de gran interés desde el punto de vista del mestizaje iconográfico, como es la Adoración de los Reyes de la iglesia de San Juan de Juli. En dicha obra, los tres reyes representan las tres razas americanas (blanca, negra e india), al figurarse al rey Gaspar a modo de Inca. Esta curiosa peculiaridad iconográfica disponía, sin embargo, de un claro precedente en la obra de Vasco Gonçalves realizada para el retablo de la catedral de Viseu, en la que se representa a cuatro y no tres reyes, siendo uno de ellos la figura de un indio brasileño, con lo que se pretendía hacer una referencia a las cuatro partes del mundo.

La Escuela Cuzqueña y sus circunstancias histórico-artísticas

Las fuentes iconográficas de la pintura cuzqueña son, en su origen, europeas (flamencas, italianas o españolas), pero la copia y la técnica fueron paulatinamente adaptándose al gusto local. La pintura, como otras manifestaciones culturales europeas, sufrieron en América un proceso de adaptación al medio. Con aquellos precedentes, los modelos se copiaron casi industrialmente, produciéndose cuadros en masa de manera casi artesanal como consecuencia de la fuerte demanda.

La pintura cuzqueña propiamente dicha, cuya área de influencia se extiende desde Ecuador a Chile, es básicamente una pintura religiosa de fácil lectura. La iconografía no es la de la pintura religiosa culta, sino la de aquellas figuras que pudieran tener una fuerte carga icónica. Estamos ante la figuración de personajes agradables, vestidos con la indumentaria propia de la alta burguesía y representados en actitudes cotidianas. La pintura se hace edificante, tanto para el rico colono como para el indio pobre, por el deleite que produce una imagen bella vestida con ricas telas de brocado que hacen de la misma algo irresistible a la vista.

A la hora de entender el desarrollo de este tipo de pintura es necesario tener en cuenta el ascenso social de los españoles nativos y sus descendientes criollos, así como el acceso de éstos y de la población indígena a las profesiones artesanales y artísticas, de manera que algunos de los mejores arquitectos, escultores y pintores eran indios o mestizos. La indigenización de

la pintura será una de sus consecuencias. La imaginación local se manifestará especialmente en el vistoso y rico colorido, así como en la riqueza arabesca del dibujo de los brocados.

El acceso del indio a la condición de cliente es un factor a añadir en el proceso de indigenización de la pintura andina y la necesidad de los pintores de adaptarse a los gustos de una clientela ávida de dorados en los lienzos. Esto obligará a los pintores no indígenas a un proceso de adaptación en medios como el de Potosí de la primera mitad del siglo XVIII, donde trabaja Gaspar Miguel de Berrío, el discípulo de Pérez Holguín anteriormente citado. La ciudad a la sombra del cerro minero se había convertido en un lugar de concentración de miles de indios de toda la región andina, cuyos caciques se han aficionado a ser clientes de la pintura o al mecenazgo de la misma. Cuadros como el firmado por el artista citado en la iglesia de Jerusalén de Potosí, en el que se retrata al cacique D. Miguel Guamán dan testimonio de este fenómeno.

De acuerdo con las investigaciones realizadas en este tema, es necesario tener en cuenta que entre 1600 y 1816 existieron en Cuzco 12 pintores españoles, 48 indios y 95 mestizos¹. Estos artistas estaban agrupados en su Gremio de Pintores y se regían por las “Ordenanzas del gremio de Pintores, Doradores y Encarnadores”, aprobadas el 24 de febrero de 1649, donde se establecían unas estrictas normas. A pesar de estas rígidas ordenanzas y del hecho de que los alcaldes debían ser españoles, correspondiendo, por tanto, a ellos fijar las técnicas del dibujo y establecer los requisitos del aprendizaje, así como expedir la correspondiente licencia para trabajar o concertar, prohibiendo, en este sentido, enseñar el arte de la pintura a negros, zambos o mulatos, etc., no se podría, como ya sabemos, mantener la “pureza de sangre” de la pintura occidental europeizante.

Es necesario tener en cuenta que en 1688 la unidad del gremio se rompe a raíz de la conocida disputa entre los pintores españoles e indios con motivo de la construcción del arco triunfal para la festividad del Corpus de aquel año, determinándose la separación de ambos grupos². Este hecho entre los pintores había tenido un antecedente con la cofradía de San José, es decir la de los carpinteros, de Cuzco, la cual estaba escindida en dos: la constituida por los retablistas y carpinteros indígenas de la catedral y la que formaban los oficiales españoles en la iglesia de Santo Domingo, no sin que antes estos pleitearan para conseguir este emplazamiento gremial³.

¹ TAMAYO HERRERA, J., *Historia general del Qosqo*, vol. II, Cuzco, 1992, p. 328

² De acuerdo con la documentación dimanada al respecto, las diferencias entre los pintores españoles e indios venían de atrás, consumándose la ruptura en 1688 cuando los pintores españoles solicitan del corregidor licencia para hacer el arco sin los indios, negándose éstos a participar en dicha realización. A partir de entonces, los pintores españoles e indios debían realizar alternativamente cada año el arco triunfal para la Fiesta del Corpus.

³ GUTIERREZ, R. (Coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, 1995, p. 28

Este acontecimiento de 1688 constituye un dato fundamental para el desarrollo del arte cuzqueño, siendo el origen de la etapa mestiza de la pintura cuzqueña. La separación definitiva entre ambos grupos propició que a partir de entonces los pintores pudieran explorar sus propios caminos estéticos, libres ya de los disposiciones gremiales dictadas por los pintores españoles, generándose una pintura local de carácter autóctono. Al parecer, las diferencias y tensiones entre los dos grupos de artistas continuaron desde 1688 hasta que a principios del siglo XVIII la ruptura resultó definitiva, quedando constituidas, a partir de entonces, dos agrupaciones y, por ende, escuelas diferentes. De una parte, se encontraban los pintores españoles y criollos con sus ordenanzas y normas, configurando en 1700 una agrupación de veinte artistas. De otra, la agrupación, menos formalista y sin normas estrictas, en la que se agrupaban la mayoría de los artistas indios. El resultado de este cisma institucional se extenderá también al terreno estético, dando lugar a dos tendencias o formas diferentes de hacer pintura. Como ha señalado García Sáiz la escisión no respondía solamente a criterios étnicos, sino también plásticos y de clientela. Dicha autora pone el ejemplo del pintor indio Basilio de Santa Cruz, que era protegido del obispo Mollinedo y que en el momento de la división de los gremios se encontraba en el momento cumbre de su actividad. Como supone la citada autora, es previsible que, a pesar de su condición racial, Basilio de Santa Cruz no se adscribiera al gremio indígena, sino al oficial ⁴.

Mientras que en el gremio de los españoles y criollos seguía siendo necesario el examen para poder ejercer el oficio, en el de los indígenas no se exigirá este requisito. La falta de normas en el gremio de los pintores indios dió lugar a un ejercicio más libre de la pintura, toda vez que estos pintores se negaron a examinar para alcanzar la condición de oficialidad o maestría, como se obligaba en el gremio de los españoles. De esta manera, muchos artistas indios comenzaron a trabajar sin formación ni técnica, dejándose llevar por su inspiración y mentalidad. Los mismos indios pintores manifestaban que lo que ellos hacían era “arte nuestro” y que practicaban la pintura “según costumbre entre los nuestros” ⁵. El alcalde del gremio de pintores españoles se sustituía en el gremio de los indios por un kuraka de pintura. A partir del siglo XIX la figura del kuraka desaparece, por lo que la libertad artística en el gremio de pintores de los naturales será absoluta.

Pero, es necesario acercarnos a un aspecto sociológico importante a la hora de entender por qué el indio se hace artista. Para entender este fenómeno, es necesario, como indica Tamayo Herrera, tener en cuenta la ordenanza del virrey Toledo por la cual los naturales que tuvieran un oficio público se

⁴ GARCÍA SÁIZ, C., “Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, R. Gutiérrez(Coord.), Madrid, 1995, pp. 83-100, p. 97

⁵ El pintor cuzqueño Mauricio García afirmaba en un contrato que realizará su obra con “aparejos de toda ley, según es costumbre entre los maestros de nuestro arte”(GISBERT, T. y MESA, J., “Breve historia de la pintura en Bolivia”,....., p. 251)

libraban de ciertos trabajos y tareas, como cargar, recoger basuras, barrer las calles, etc. Así, se explica, por ejemplo, el testimonio de Mancio Sierra de Leguizamó que, en su testamento, afirmaba que los indios se habían puesto a aprender a ser zapateros “y cosas semejantes” para librarse del servicio personal, “y esto tiene más fuerza que el ser señores libres”⁶. Así pues, el indio abrazaba la religión de la pintura como la del cualquier oficio liberal, no sólo por librarse de las servidumbres antes indicadas, sino también porque aprender la pintura o la escultura junto a maestro le aseguraba durante cuatro años la comida, el vestido y la casa. Este hecho explica la circunstancias también de las relaciones que se van a realizar, a pesar del cisma, entre los pintores españoles y los indios. Los primeros porque se habían quedado sin mano de obra de taller para responder a los numerosos contratos que satisfacer, por lo que siempre procuraron el acercamiento al gremio indígena. De otra parte, el indio, por razones de carácter artístico, económico y social necesitaba del maestro español.

La consecuencia que depararía esta situación fue la paulatina reducción del número de pintores españoles y el incremento espectacular de los pintores indios a lo largo del siglo XVIII. Así, la Cofradía de San Lucas, es decir el Gremio de Pintores de Cuzco, que tenía su sede en el Hospital de San Juan de Dios, entraba en crisis a partir de 1726 hasta el punto de que en 1810 estaba integrada por un único maestro pintor (Juan Acevedo), desapareciendo definitivamente en 1826. No ocurriría lo mismo en otros gremios artísticos, como el de los plateros, que disponía de los suficientes recursos y poderes fácticos y coactivos para evitar la proliferación de artistas indios.

Otro aspecto importante, que en su día apuntara hipotéticamente el historiador Tamayo Herrera, es el de la producción de alguna manera industrializada de la pintura cuzqueña mestiza y la conversión de ésta en un factor económico y de mercaduría. De una parte, es necesario tener en cuenta que entre 1713 y 1730 la mina del Potosí llega a su mínima producción, afectando la crisis a Cuzco, donde se plantea la necesidad de reemplazar los oficios derivados de la minería y el comercio con otra actividad y mercancía. Por otra parte, la pintura cuzqueña se ha ganado ya el prestigio en todo el virreinato y la demanda aumentaba paulatinamente. Todo ello, animado por la falta de control gremial, el bajo costo de los lienzos y el desarrollo de un fenómeno especulador entre comerciantes, marchantes y clientes, dió como resultado ese producto especial que es la pintura andina. Kurakas, nobles y comerciantes obtuvieron importantes ganancias con la obra del pintor cuzqueño, cuya obra pasaba de valer dos pesos en Cuzco a doce o catorce en el Alto Perú⁷. La producción cuzqueña invadió el virreinato peruano, incluso en aquellos lugares en los que había producción pictórica propia, como la que existía en la Audiencia de Charcas (Bolivia) y en sus centros creadores de

⁶ *Ibid.*, p. 330

⁷ Tamayo apunta, a modo de ejemplo, los nombres del noble Diego de Navia Salas de Valdéz y Zárate, los kuratas Juan de Sicos y Felipe de Sicos y el del fraile dominico Tomás de Ojeda.

Potosí y La Paz, por el menor coste de las obras cuzqueñas y su mejor adaptación al gusto popular.

Del hecho de que la pintura se convierte en una actividad productiva, valgan datos como el que protagoniza el pintor Mauricio García y Delgado que, en colaboración con Pedro Nolasco Lara, se compromete en 1754 a pintar 435 lienzos en siete meses para el comerciante Gabriel Rincón, por los cuales éste pagaría dos pesos por cada una de las obras a los artistas⁸. En otras ocasiones, es el pintor cuzqueño el que se desplaza para satisfacer encargos “in situ”. Hasta lugares del virreinato tan apartados de Cuzco, como el Alto Perú o Chile, viajaron los artifices de la antigua capital del imperio inca.

Este carácter “comercial” con el que ejerce su actividad el pintor indígena cuzqueño debe ponerse en relación también con la restricción que en el mercado tradicional tiene su pintura. Sobre todo a raíz de la prohibición que se expresa en 1704 desde los artistas del gremio español de Cuzco para que el corregidor no otorgue el título de pintor sin el debido examen. Esta medida debió dificultar el trabajo de los pintores indígenas en su ciudad, que se vieron obligados a buscarse otros canales de venta de sus obras y otros lugares para realizar la misma, negociando con mercaderes y caciques la salida comercial de sus lienzos.

Así pues, entre otros factores, debemos entender las características de la pintura cuzqueña colonial fundamentalmente como el resultado de la escasa formación de sus artistas, de su condición indígena y del consumo masivo de la producción pictórica. Una abundante producción mestiza de la pintura cuzqueña permanece aún en el anonimato, pues gran parte de ella está representada por pintores anónimos de una fecunda actividad. Todo ello sin olvidar el papel que debieron desempeñar mecenas y hombres de la influencia, como el propio obispo Mollinedo, en la aceptación de los planteamientos plásticos de la pintura andina.

El mestizaje iconográfico en la pintura andina

Veámos a continuación cómo se reflejaron todas estas circunstancias por las que atraviesa la pintura andina en tiempos del barroco en la definición de los programas iconográficos de sus temas y géneros.

La festividad del Corpus

Una de las manifestaciones públicas de la religión católica en la que se revela la importancia que en ésta tiene la Eucaristía, es la festividad del

⁸ En el contrato se expresa que “Todos los referidos lienzos han de ser apaisados con buenos adornos de curiosidades y algunos de ellos brocateados de oro fino” (SEBASTIAN LOPEZ, S., MESA FIGUEROA, J. y GISBERT DE MESA, T., *Arte Iberoamericano. Desde la colonización a la Independencia*, vol. II, Col. “Summa Artis”, tomo XXIX, Madrid, 1985, p. 546)

Corpus, cuyos orígenes en España son antiguos. La ritualización de la Resurrección de Cristo y de su presencia en la Hostia consagrada constituyó uno de los grandes recursos escenográficos contrarreformistas. En este contexto y en el de la evangelización debe entenderse el éxito que en América Latina tiene el modelo de custodia solar frente a la arquitectónica. En efecto, ciertos sectores de la iglesia católica, sobre todo los jesuitas, insistirán en la identificación de Cristo con el Sol de Justicia, el Sol de Rectitud. En algunos textos coloniales colombianos se pueden leer alusiones a una “custodia que contenía el Sol sacramentado”⁹.

El arraigo de la festividad en el Perú, donde se introdujo al modo sevillano por el obispo Mollinedo, explica la existencia de una importante serie de obras de escuela cuzqueña del siglo XVII dedicada a la representación de la festividad del Corpus, procedentes de la Iglesia de Santa Ana y conservado en la actualidad en el Museo de Arte Religioso de Cuzco, así como en otras colecciones particulares. Los 16 lienzos que componen la serie, de los cuales 12 se conservan en el museo cuzqueño citado y cuatro en diversas colecciones particulares chilenas, datan de hacia 1680, como revelan la presencia del obispo Mollinedo en dos lienzos, que llega a Cuzco en 1673, y de Carlos II, que se representa como un niño de unos doce años de edad¹⁰. La serie representa el inicio de la procesión en las cercanías de la catedral, el paso de los carros de las ocho parroquias de la ciudad por las calles de Cuzco y el regreso y entrada en la seo cuzqueña. El primer cuadro de la serie representa al obispo Mollinedo cruzando la plaza mayor portando la Sagrada Forma bajo un palio¹¹. La serie dió lugar a una suerte de género artístico, pues, influidos seguramente por la misma, otros pintores representaron en fechas posteriores esta misma fiesta religiosa en el Cuzco colonial. Este es el caso del lienzo que se conserva en el Museo Pedro de Osma de Lima, de autor anónimo y realizado hacia el año 1700, en el que se representa en una sola instantánea el deambular de ocho pasos procesionales por la plaza de la Catedral.

El éxito de la festividad entre la población indígena cuzqueña justifica la razón de ser de la serie pictórica, al constituir un claro fenómeno de mestizaje y sincretismo religioso. Con dicha festividad se sustituiría aquella que en tiempos prehispánicos se dedicaba al *Inti Raymi*, una de las más importantes de los tiempos incaicos. La coincidencia temporal y la forma solar de las custodias procesionales facilitaría la asimilación del culto eucarístico por el del Sol de la sociedad prehispánica. La representación de los indios nobles en estos cuadros, especialmente la de los *alféreces*, en los que se hace muy reconocible la presencia del astro en las vestiduras de los mismos, se convierte de esta manera en una interesante referencia a este fenómeno de identificación.

⁹ FAJARDO DE RUEDA, Marta, “El espíritu barroco en el arte colonial”, en *Figuras de éxtasis. Arte barroco en Colombia*, Bogotá, 1997, pp. 17-35, p. 34

¹⁰ SEBASTIAN LOPEZ, S., MESA FIGUEROA, J. y GISBERT DE MESA, T., *Arte iberoamericano. De la colonización a la Independencia*, vol. II, Madrid, 1989, p. 99

¹¹ Sobre la serie véase la obra colectiva *La procesión del Corpus Domini en el Cuzco*, Sevilla, 1996.

Por otra parte, de los catorce santos que participan en las procesiones del Corpus, once tienen su correspondencia con los símbolos andinos. La misma festividad del Corpus se convirtió en la “comida ritual” de la fiesta inca, el “cuy”. De ahí la participación entusiasta y desbordada en algún momento, como en 1700, que terminó en una reyerta entre los indios bajo los efectos del alcohol.

Estas series sobre la festividad del Corpus son auténticos documentos de la vida de la ciudad colonial y la de sus habitantes. Se trata de una pintura esencialmente narrativa y dotada de cierto encanto popular. La serie cuzqueña es un excelente muestrario de la estratificación étnica de todas las razas humanas que configuraban la sociedad colonial del seiscientos. Los cuadros revelan la forma en la que el protocolo de la procesión contemplaba aquella diversidad racial. Así, en el cuadro que representa el ingreso de la procesión en la Catedral se observa la segregación social que imponía la ritualización religiosa; en el centro se encontraban los blancos, llevando el palio; a los lados aparecen indios con trajes típicos, que reguramente representan a los nobles de la ciudad, que aparecen también separados de los “chunchos” amazónicos; por último, a la derecha, aparecían los mestizos o indomestizos. Sin embargo, entre el público asistente las razas, antes ordenadas en función de las etnias y de lo económico, reflejado esto último en la indumentaria de las figuras, aparecen mezcladas, fiel reflejo de lo que ocurría en la vida cotidiana lejos de la oficialidad protocolaria. Por último, hay que hacer constar la escasa representación de personajes de raza negra o mulata.

En estos cuadros, atribuidos por algunos autores a algún discípulo de Quispe Tito y por otros a Basilio de Santa Cruz, se encuentran también otros elementos de una iconografía sincrética. Nos referimos a la presencia de papagayos, como los que aparecen en el árbol en el que San Sebastián aparece asaetado, elemento iconográfico extraído de los keros, se presenta como elemento misterioso y ambivalente, sin que se descarte la posibilidad de connotaciones clandestinas en la medida de reivindicación de identidad, como alguna vez se ha señalado ¹². Pero también es necesario tener en cuenta lo que las creencias tradicionales cuentan en relación con los pájaros exóticos (loros, papagayos, aves del paraíso, etc.) que se consideraban adivinos y ante ellos acudían los que habían sufrido robos al objeto de descubrir a su autor ¹³. Las aves del paraíso y el resto de los pájaros exóticos eran los puentes entre lo profano y lo divino. (Fig. 1)

Este tema de la procesión del Corpus y su ritualización cívica en los cuadros citados no deja de ser una forma más de expresión de la fiesta en la ciudad colonial, una muestra singular de identidad y sincretismo cultural y plástico, en la que nos faltaban tampoco reminiscencias de los tiempos imperiales y, por tanto, una forma clandestina de rearmar su identidad

¹² Tamayo Herrera apunta la posibilidad de que pudieran simbolizar a Vilcabamba o a Sayri Thupa(*op. cit.*, p. 345)

¹³ MILLONES, Luis, *El rostro de la Fe. Doce ensayos sobre religiosidad andina*, Sevilla, 1997, p. 33



Fig. 1 – Detalle del lienzo del Carro de San Sebastián. Serie de la Festividad del Corpus. Museo de Arte Religioso. Cuzco. Hacia 1680

cultural. Así ocurrió, por ejemplo, en las fiestas que tienen lugar en Cuzco con motivo de las fiestas de beatificación de San Ignacio de Loyola en 1616. Así, los indios nobles, vestidos con sus mejores galas llevaban el koreqenqe o ave sagrada ¹⁴. La representación de imágenes que representaban directamente o evocaban motivos de reminiscencias prehispánicas concluiría hacia fines del siglo XVIII cuando, por ejemplo, se prohíbe la representación de retratos de los Incas prehispánicos, pues los retratos de “señores primitivos”, podía causarles “sensaciones vivas de inserrección” ¹⁵.

Temas marianos

Fue notoria la aceptación inmediata del culto a María entre la población indígena. América se convirtió en depositaria de la mayor parte de las advocaciones marianas europeas, alcanzando alguna de ellas una devoción que sigue viva hasta nuestros días, como es el caso de la Virgen de Guadalupe en Nueva España.

En el área andina el mestizaje temático mariano se produce también mediante la adaptación localista de los modelos icónicos europeos. Las múltiples representaciones y versiones del tema mariano se humanizan e intimizan adquiriendo calidades de mujer del pueblo; así, podremos ver a la Virgen hilando a la usanza quechua. Temas propios de la pintura cuzqueña son las Virgenes, solas o con el Niño, los santos y los ángeles arcabuceros. Muy popular en la pintura cuzqueña fue el tipo iconográfico mariano de la Virgen de Pomata, que, ejemplo igualmente de sincretismo icónico, representa a la Virgen de la Candelaria con tocado indígena de plumas.

En este terreno, es necesario asomarnos, siquiera sea someramente, a las mutaciones que experimenta la iconografía cristiana occidental en manos del artista cuzqueño, a la transformación formal que los iconos españoles sufren en tierras andinas. Estas mutaciones, llegan a ser en ocasiones generadoras de nuevas formas iconográficas, más aceptadas por los naturales que las

¹⁴ TAMAYO HERRERA, J., *op. cit.*, p. 355

¹⁵ MILLONES, Luis, *op. cit.*, p. 37

ortodoxas europeas. En el primer caso, es necesario referirnos a la transformación de la iconografía mariana europea en las formas representativas de la Virgen de Cocharcas, Nuestra Señora de Pomata¹⁶, o las “vírgenes peregrinas”. Estas últimas empleadas por órdenes religiosas, como los mercedarios o los franciscanos, para recorrer con ellas los Andes pidiendo limosna.

En el segundo caso nos encontramos con el tema de la Virgen de Quito, es decir el de la Inmaculada apocalíptica alada cuyo modelo iconográfico se habría de difundir ampliamente por todo el territorio de Nueva Granada. Además del interés que por las figuras aladas, tanto ángeles como santos (Santo Domingo, San Vicente Ferrer o San Francisco¹⁷) se desarrolló en la religión y el arte coloniales, la Virgen alada hay que relacionarla necesariamente con el texto apocalíptico¹⁸. Aunque la representación apocalíptica de la Virgen vino de las manos de los franciscanos en los primeros tiempos de la colonización, es en el siglo XVIII y en Quito cuando y donde el tema arraiga a partir de la apropiación del mismo por el escultor Bernardo de Legarda hacia 1734. Con la advocación popular de “La Virgen de Quito” el modelo icónico se difundió por todo el territorio de Nueva Granada.

El fenómeno de sustitución de un rito o culto prehispánico por otro cristiano dará lugar a tipos iconográficos marianos, como es el caso de la Virgen de Sabaya, venerada por los indios de Carangas (Ouro) sustituyendo al Volcán Sabaya, que era objeto de veneración y adoración por los indios de la zona. La composición piramidal de la figura, la actitud hierática de la misma y las potencias radiadas que salen de la cabeza de la Virgen se nos antojan como factores destinados a favorecer la sustitución cultural desde el punto de vista icónico.

Sin embargo, esta transposición y metamorfosis iconográfica entre Virgen y monte (volcán) tiene en el caso de la Virgen del Cerro de Potosí su ejemplo de mayor interés y, posiblemente, su origen¹⁹. Como han puesto de manifiesto los estudios antropológicos realizados en este sentido, en el mundo andino se llegó a una identificación entre la Virgen y la Madre Tierra o Pachamama, lo que ayudaría a la sustitución de las costumbres culturales indígenas a cerros o

¹⁶ La Virgen de Pomata, cuyo nombre tomó del pueblo a orillas del lago Titicaca, presenta la cabeza coronada de plumas, igual que la del Niño, a la manera india. El tema, al parecer difundido por medio de estampas y grabados, fue uno de los temas predilectos de pintores anónimos desde Cuzco a Potosí.

¹⁷ Esta modalidad icónica está relacionado con el tema angélico, pues en estos (los santos) como en los ángeles las alas son los atributos de la misión divina encomendada por Dios.

¹⁸ La iconografía de la Virgen alada, cuyos orígenes iconográficos se remontan al arte bizantino, tiene su origen en el texto del Apocalipsis II (Cap. XII, vers. 1 y ss.): “Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de estrellas.... Y fue vista otra señal del cielo: y he aquí un grande dragón bermejo que tenía siete cabezas y diez cuernos y en sus cabezas siete diademas...Y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila, para que de la presencia de la serpiente volase al desierto....”.

¹⁹ Según Gisbert y Mesa, el origen de esta temática se encuentra en el lienzo del pintor y escultor de Copacabana, Francisco Tito Yupanqui, realizado en 1584 y en el que la imagen de la Virgen se integra en la de un cerro o monte.

volcanes por el culto a la Virgen María. La obra del Museo de la Moneda de Potosí, en el que la imagen del cerro del Potosí se convierte en la representación de la Virgen María, en una obra que rezuma sincretismo como pocas. En la zona inferior del lienzo y arrodillados ante la Virgen-cerro se encuentran el Papa Pablo III y Carlos V. Un cacique aparece detrás de la representación del emperador, planteándose la posibilidad de que sea la imagen del donante del lienzo. En la falda del cerro aparece la pequeña figura del Inca, delante de un pequeño cerro que antecede al que se transforma en Virgen ²⁰. Entre los iconos del Papa y del emperador se encuentra una esfera que podría representar la esfera mundial, pero, dado el contexto iconográfico en el que nos encontramos y lo que en el lienzo se representa, podría ser una referencia al “Pontifical Mundo” de Huaman Poma de Ayala que reproduce en su Nueva crónica y buen gobierno de 1615. De acuerdo con el “Pontifical Mundo” de Poma de Ayala, en dicho mundo sólo existen las Indias y su centro era Cuzco. Encima de las Indias estaba el cielo y debajo de ellas se encontraba Castilla, donde el científico cronista localiza al rey de España y al Papa. (Fig. 2)

En la parte superior la Trinidad, cuya ortodoxa representación iconográfica resulta extraña en un lienzo de estas características, corona a la Virgen como reina. Es necesario tener en cuenta, como refiere el jesuita José de Arriaga en 1599, que el cerro del Potosí era huaca adorada, por lo que también recibía el

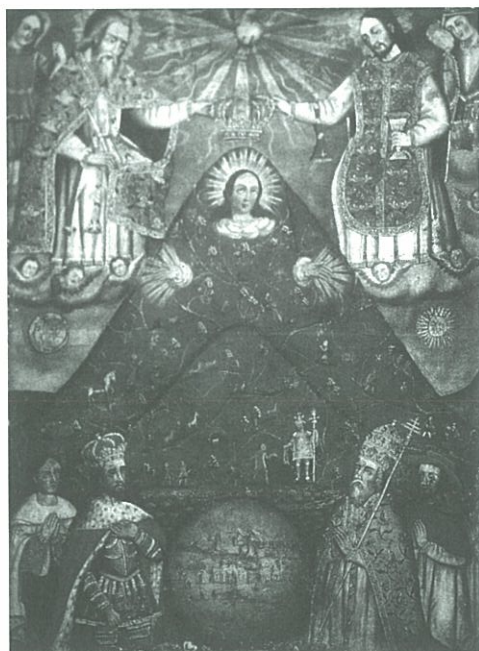


Fig. 2 – Virgen del Cerro. Museo de la Casa de La Moneda. Potosí

²⁰ Esta representación parece seguir escrupulosamente el texto de José de Arriaga en una carta de 1599 en la que afirma lo siguiente: “Una sola cosa diré...poco más de dos millas de esta Villa...están dos cerros a que los indios desde tiempo inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofrendas y sacrificios...” (MESA, José de y GISBERT, Teresa, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paza, 1991, p. 144)

nombre de Coya o Reina, es decir de divinidad femenina. Con estos antecedentes prehispánicos, la iglesia cristiana conseguiría la aceptación por parte de los indígenas potosianos del culto a la Virgen, cristianizando el culto a la montaña. A ello contribuiría en gran medida este tipo de representaciones.

El agustino Ramos Gavilán, en su *Historia de la Virgen de Copacabana*, se refiere a esta iconografía, explicándola afirmando que Cristo es una piedra sin pies ni manos, luciente como el diamante y cobijada en el seno de la montaña. Así María, es la entraña en la que se cobija Cristo-Diamante, es decir la montaña. A la hora de entender esta relación entre Cristo y el diamante, es necesario tener en cuenta las creencias prehispánicas relacionadas con el hecho de la asociación de piedras preciosas con divinidades. Así, por ejemplo, en la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León y en el capítulo 50 en el que se refiere a las costumbres religiosas, comenta cómo los indios tenían por dios a una esmeralda²¹.

Temas angélicos

De gran arraigo en la pintura andina, desde el norte de Perú hasta Argentina, fue el tema del ángel, normalmente en representaciones seriadas, localizándose la mayor parte de ellas entre La Paz y Cuzco. La iconografía del ángel de la pintura mestiza proviene de los grabados de la serie de Wierix de los Siete Arcángeles de Palermo. Sin embargo, el tema se reinterpreta en América, pues en Europa el ángel nunca aparece armado con arcabuz. El tema, aunque no es exclusivo de la pintura cuzqueña, pues aparece también en Ecuador y Colombia, tiene en Cuzco un desarrollo espectacular. Uno de los primeros conjuntos más antiguos e interesantes de esta temática es la iglesia boliviana de Calamarca, en la región de la Paz, que se fecha hacia 1660-80.

Como es sabido, las series de ángeles arcabuceros presentan también un interesante dosis de sincretismo icónico religioso-cultural. Organizadas al modo de paradas militares, las series de ángeles arcabuceros se convierten en compañías compuestas por el abanderado, el trompetero, los tambores, los alabarderos y, finalmente, los arcabuceros. “Angeles en marcha” rezaba en el rótulo de los libros de cuentas de fábrica de la serie de ángeles arcabuceros de Calamarca (Bolivia). Estos últimos pueden aparecer disparando al modo de salva militar de ordenanza, o bien en posición de descanso, con el arcabuz al hombro, presentándolo, limpiándolo o cargando con él. Todos ellos vestidos a la usanza de finales del siglo XVII. Al parecer, la fuente de inspiración literaria de estas series angélicas por parte de los religiosos del Nuevo Mundo se encuentra en el libro apócrifo (cap. VI al XXVI) del profeta Enoch, en el que

²¹ “...en el señor de Manta tiene o tenía una piedra de esmeralda, de mucha grandeza y muy rica, la cual tuvieron y poseyeron sus antecesores por muy venerada y estimada, y algunos días la ponían en público, y adoraban y reverenciaban como si estuviera en ella encerrada alguna deidad....”

cada ángel se identifica con un fenómeno celeste²². Por otra parte y como ha sido indicado por los especialistas del arte boliviano, las actitudes de los ángeles arcabuceros cuzqueños copian las estampas de libros de ejercicios militares, como el de Gneyns Hexman “Los ejercicios de las armas” de 1608²³. Con esta asociación simbólica, los religiosos trataban de eliminar entre la población indígena la adoración a los astros y a los fenómenos atmosféricos. Este hecho podría explicar también la popularidad que adquirieron estas series y los temas angélicos entre los naturales. Pero, además en esta iconografía del ángel del arcabuz existen connotaciones de dominación militar que a nadie escaparían. No cabe duda, además, que, desde la perspectiva del indio, el arcabuz asociado a la figura del ángel resultaba más efectivo que la espada o la lanza, pues el recuerdo del estruendo de aquél reforzaba los caracteres identificadores del icono angélico.

Temas hagiográficos

Esta disyunción icónica, con una subyacente intencionalidad significativa de carácter clandestino, se empleará también en temas religiosos prehispánicos como el del “fantasma” Viracocha (Wiraqocha), el dios creador andino representado con apariencia humana, que tras la conquista y de acuerdo con la crónica de Alonso Ramos Gavilán se convierte en San Bartolomé, que supuestamente llegaría al mundo andino para evangelizar²⁴. Al parecer, la identificación original entre Viracocha y San Bartolomé viene de los españoles que vieron la imagen de Viracocha en el templo de Cacha, cerca de Cuzco, identificándolo con el discípulo viajero de Cristo. Así lo afirma Garcilaso de la Vega²⁵. El mismo Garcilaso describía así la estatua del supuesto San Bartolomé: “Era un hombre de buena estatura, con una barba larga de más de un palmo.

²² Salvo los casos de los ángeles Miguel, Rafael y Gabriel, los únicos admitidos por la iglesia de Roma, los nombres del resto de las series angélicas que aparecen en la pintura andina deriva del libro de Enoch. Dichos nombres están citados en la parte de la citada obra denominada “Libro de los Angeles”, capítulos VI al XXXVI. Allí, cada ángel se asocia a un elemento, de manera que Baradiel es el ángel del granizo, Barahiel del rayo, Galgaliel del Sol, Kokbiel de las estrellas, Laylahel de la noche, Matariel de la lluvia, Ofaniel de la Luna, Raamiel del trueno, Raasiel de los terremotos, Rhatiel de los planetas, Tuhtiel del viento, Salsiel de la nieve, Samsiel de la luz del día, Zamael de la tempestad, Zafiel del huracán, Zawael del torbellino y Ziquiel de lo cometas. La deficiente transcripción de los nombres de los ángeles en las series andinas revela que, posiblemente, la influencia del libro de Enoch no fuera directa (SEBASTIAN LOPEZ, S., *El barroco iberoamericano*, Madrid, 1990, p. 197). Hay que tener en cuenta también el interés que el Barroco despertó nuevamente la obra de Dionisio Areopagita sobre las jerarquías angélicas, el tratado sobre ángeles que establece una estrecha relación entre estos seres y los astros, obra que se difundió ampliamente por las colonias.

²³ GISBERT, T. y MESA, J., “Breve historia de la pintura en Bolivia”,..., p. 257.

²⁴ Vid. PEASE GARCIA IRIGOYEN, F., *El dios creador andino*, Mosca Azul Editores, 1976, p. 140

²⁵ “Los españoles habiendo visto este templo y la estatua han querido decir que pudo ser que el apostol San Bartolomé llegase hasta el Perú a predicar a aquellos gentiles y que en memoria suya hubiesen hecho los indios la estatua y el templo” (Garcilaso, 1991, 305)

Los vestidos, largos y anchos como túnica o sotana, llegaban hasta los pies. Tenía un extraño animal atado por el pescuezo con una cadena y el ramal de ella en una mano de la estatua" (Garcilaso, 1991, 304).

Otro cronista como Guaman Poma de Ayala también describe y dibuja a San Bartolomé convencido de que había caminado por tierras americanas. Según su testimonio, el paso de San Bartolomé por Perú estuvo plagado de dificultades. Así fue maltratado por el pueblo Cacha, por lo que Dios abrasó a sus habitantes como represalia. En su camino hacia el Titicaca, el santo debió enfrentarse al "hechicero" Anti que conversaba con el demonio en una cueva. Su presencia hizo enmudecer al demonio y convirtió al hechicero al cristianismo. Tras aquel acontecimiento, el hechicero acogió respetuosamente la cruz que, desde entonces, se habría de reverenciar en Carabuco, localidad en la tuvo lugar el milagro. Esta es, para Poma de Ayala, la primera cruz que se instala en los Andes y para dar fe de la creencia en ello lo refleja en uno de los dibujos de su crónica. (Fig. 3)

Con esta tradición, la figura de San Bartolomé aparece con frecuencia en los lienzos de los pintores coloniales de los siglos XVII y XVIII. Casi siempre se le representa en actitud evangelizadora, con el cuchillo curvo como símbolo de su martirio, túnica talar y larga barba. Así lo efigia, por ejemplo, el pintor Diego de la Puente.

Pero la presencia del personaje de San Bartolomé entre la población indígena hizo recordar a ésta temas antiguos prehispánicos, como Tunupa,



Fig. 3. Ilustración de la Crónica de Huaman Poma de Ayala

santo local que fue martirizado y arrojado al lago Titicaca. Tunupa aparece en la serie de las Postrimerías realizada por José López de los Ríos en 1684 para la iglesia de Carabuco (La Paz), al dedicarse uno de los cuatro (al estar incluida la Muerte en el lienzo del Infierno) a Tunupa. También se identificará al personaje apostólico con el “pishtaco” o “ñakaq”, es decir el degollador, un personaje con cuchillo y barba que asaltaba en los caminos a los viajeros para degollarles y extraerles la grasa de su organismo²⁶. Esta identificación icónica entre San Bartolomé y el “degollador” andino llegó a ser manipulada interesadamente. Así, los enemigos de los bethlemitas llegaron fomentaron la confusión de estos con el “ñakaq”, al tratar de asimilar su aspecto con el del temido apostol cristiano entre la población india y manifestar que habían sido enviados por el Rey para degollar a los indios y con las mantecas de estos surtir sus boticas²⁷.

Por otra parte el Illapa participará del fenómeno de aculturación al convertirse en Santiago Matamoros, que en América se convierte en Santiago “mataindios”, cuyo icono participará también del fenómeno de la disyunción significativa. Para el español el mártir se convierte en América en el santo vencedor de la paganía indígena, mientras que para el indio se acepta como la imagen del Illapa, el dios inca que cabalgaba por los aires lanzando rayos con su espada flamígera. Pero no debe olvidarse que el Illapa es un dios negativo en la mitología pre-inca, por lo que la representación de Santiago cuyo caballo pisa los cuerpos de indios no encontraría problemas para su aceptación entre la población indígena. Se trataba, por tanto y en definitiva, de una política iconográfica orquestada por la iglesia colonizadora en pro de eso que Francisco de Avila llamaría “sustituciones” en el siglo XVII²⁸.

Como ha indicado García Sáiz, lo interesante de este fenómeno en la pintura andina es que ésta consiguió hacer de la misma un medio de expresión de amplia penetración en el mundo indígena sin que existiese una relación tan directa con el mundo prehispánico como sí ocurrió en el caso de la pintura del virreinato mexicano, donde, sin embargo, no se consiguió hacer de esta forma de expresión una escuela pictórica definida como sí ocurrió en el territorio andino²⁹.

Otros temas

Como novedad iconográfica deben calificarse también otras manifestaciones figurativas, como el del Huerto de San Antonio Abad, la Virgen en la Cruz, el Caballero de la Muerte, etc.. Se trata de obras sincréticas llenas de símbolos, retratos, textos, etc. en una amalgama de elementos cuyo mensaje

²⁶ MILLONES, Luis, *El rostro de la fe. Doce ensayos sobre religiosidad andina*, Sevilla, 1997, p. 55

²⁷ *Ibid.*, p. 57

²⁸ GUTIERREZ, R., *op. cit.*, p. 78

²⁹ GARCIA SAINZ, C., *op. cit.*, p. 90

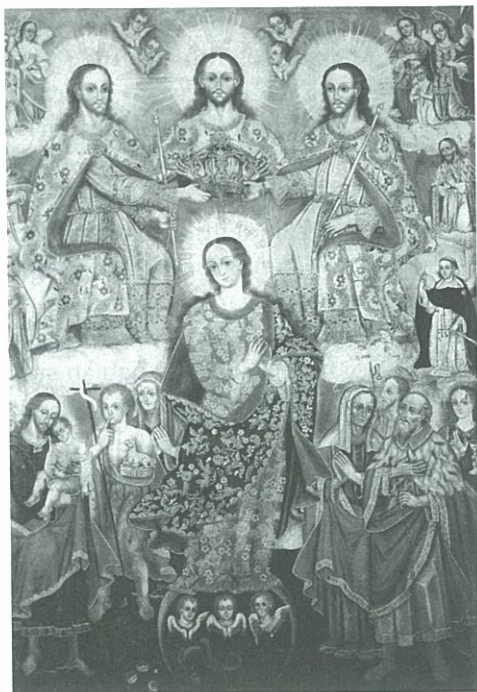


Fig. 4. "Coronación de la Virgen por la Trinidad". Gaspar Miguel de Berrio. Museo Nacional de Arte. La Paz

es necesario descifrar. Son los llamados cuadros "histórico-simbólicos" por Statsny.

Pero, más interesante es el caso de la representación de la Trinidad mediante la representación de una figura humana con tres rostros (Fig. 4), cuya iconografía fue el resultado de la necesidad de adaptar el misterio cristiano a la mentalidad del indio y, además, la necesidad de suprimir la paloma del Espíritu Santo por la confusión a que pudiera dar lugar frente a la posición de la iglesia contra las costumbres idolátricas³⁰. Otra forma heterodoxa de la iconografía del arte mestizo en relación con la representación de la Trinidad para evitar la representación de la paloma del Espíritu Santo será aquella en la que las tres personas aparecen con idénticos caracteres finonómicos, tema de gran aceptación tanto en virreniato andino como en el de Nueva España. Este es el caso de cuadros como el de "La Coronación de la Virgen" del círculo de Gaspar Miguel de Berrio que se conserva en el Museo Nacional de Arte de La Paz³¹.

En lo que a la iconografía profana se refiere, la arquitectura nos ofrece ejemplos interesantes del mestizaje iconográfico, no sólo cuando en la arquitectura mestiza del siglo XVIII los motivos decorativos y figurativos del repertorio occidental se entremezclan con los de procedencia autóctona, sino también cuando los iconos occidentales adquieren identidad local de la misma forma que hemos visto en el arte religioso. Este es el caso de los temas

³⁰ MESA, José de y GISBERT, Teresa, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982, vol. II, p. 308.

³¹ MESA, José de y GISBERT, Teresa, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paza, 1991, p. 40

mitológicos y fantásticos, como es el caso del gigante, del acéfalo, del cinocéfalo y, como no, de la sirena.

Como en el caso de los gigantes, las amazonas o los acéfalos, la presencia de seres mitológicos como el Unicornio o la Sirena deben incluirse en el discurso que hace de América una tierra en la que tenían cabida los seres más fantásticos imaginados por el hombre. No obstante, y con respecto a la asociación del Unicornio con América, no debe descartarse la posibilidad de que se hiciera alusión a la acepción simbólica del unicornio como expresión de la atracción de la mujer (que en este caso sería América) y de sus peligros³². Con un sentido semejante podría entenderse la presencia de las sirenas.

Este tema de la sirena es, como indica Santiago Sebastián, ambivalente, pues, aunque es un elemento de la Antigüedad clásica, su empleo en el arte mestizo puede deberse a la tradición indígena en la que se daba vida a dos mujeres-peces, las cuales sedujeron al dios Tunupa. Otra posibilidad interpretativa sobre la presencia de la sirena en la decoración arquitectónica puede estar en el uso que de la misma se hace en la iconografía mítica americanista, constituyendo, por tanto, un ejemplo de sincretismo icónico. No debemos olvidar, en este sentido que Colón creyó haber visto sirenas, posiblemente confundiéndolas con manatíes³³, y que en diversos repertorios iconográficos americanistas, como el de De Bry, la sirena aparece junto a otras manifestaciones del bestiario marino trasplantado a América. Sea como fuere, el caso es el que icónicamente el tema también se mestiza y así veremos sirenas que, en lugar de tañir la lira griega (como mandaba la ortodoxia iconográfica) aparecen tañendo el “charango”, instrumento usado por la población indígena y que se construye con el caparazón de un armadillo.

³² Tervarent, G. de, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Ginebra, 1959, t. II, p. 239

³³ “..., no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara” (Colon, C., Diario, 9 de enero)

