

LAS IMÁGENES ALEGORICAS Y SUS TEXTOS EN LA PINTURA VIRREINAL

Jaime Mariazza F.

Introducción

En los últimos años la pintura virreinal peruana ha merecido importantes trabajos por parte de especialistas que se han ocupado de analizar sus aspectos históricos, formales e iconográficos más resaltantes. Los estudios de Teresa Gisbert y José de Mesa, Francisco Stastny, Hector Schenone y, mas recientemente, Ramón Mujica, conforman una abundante bibliografía que viene a sumarse a aquella que autores de la talla de Martín Soria, Pal Kelemen, George Kubler, Rubén Vargas, Emilio Harth-Terré y otros dejaron como testimonio de sus investigaciones.

En el panorama actual, la pintura es la gran privilegiada en el trabajo de los historiadores contemporáneos para quienes las posibilidades de análisis que ofrece parecen aumentar con cada nuevo trabajo. Dentro de este campo, el presente ensayo se ofrece como una aproximación al examen de ciertos contenidos simbólicos que aparecen acompañados de textos escritos a modo de referencias literarias tomadas de libros religiosos, libros que, en algunos casos, suelen ser citados mediante abreviaturas a pie de texto. Estas leyendas tienen generalmente un carácter de exhortación cristiana contra los pecados y sus consecuencias. Funcionaron como reglas destinadas a conminar a los fieles a la observancia rigurosa de los principios de la fe.

El método de exposición tiene en cuenta un breve perfil histórico con el propósito de informar al lector menos enterado acerca del origen de la alegoría como medio de resumir y transmitir ideas. La siguiente etapa de nuestro trabajo se ocupa del arte funerario del siglo XVI en España y su impronta en el virreinato peruano. El arte funerario es tal vez el que mayor riqueza ofrece en el campo de la imagen y la metáfora. Los libros

de narración de exequias registran los programas decorativos de los túmulos alrededor de los cuales se desarrolló el rito luctuoso. Tales libros son verdaderas crónicas de su época pues contienen una porción significativa del pensamiento de la sociedad virreinal. Por supuesto, la imagen y la palabra se mezclan en la fiesta fúnebre para ofrecer un repertorio grande de modelos alegóricos que los autores de estos libros citan con amplia y profunda erudición.

Nuestros comentarios sobre la importancia del arte funerario en el desarrollo de la alegoría son válidos también para el estudio de algunas pinturas sobre las que queremos simplemente llamar la atención del interesado en virtud de su mensaje doctrinal o de la trascendencia de su pensamiento. Las pinturas comentadas no presentan ninguna homogeneidad de estilo u origen entre sí, el único lazo que las une es el carácter de su contenido, el mismo que es igualmente aleccionador ya sea su contexto religioso o profano.

Desde estas líneas quiero agradecer a Eduardo Barbosa y Silvia Stern por la gentileza de ofrecerme su valiosa pinacoteca para estudio y placer visual, al Dr. Julián Aparicio Garrido por la traducción e interpretación de ciertos textos en latín, a coleccionistas particulares por permitirme fotografiar sus cuadros y también a Enrique Quispe C. por su paciente labor fotográfica.

I.- Antecedentes.

Prudencio y Martianus Capella son dos gramáticos del siglo V de nuestra era frecuentemente mencionados en estudios especializados sobre imágenes alegóricas. Ambos recogieron la antigua costumbre de simbolizar mediante figuras humanas conceptos abstractos elaborados por la tradición estoica y la filosofía platónica. De este modo, prolongaron en el tiempo el uso de un lenguaje codificado y asociativo cuyos orígenes se remontan a los ideogramas egipcios. La sintaxis de este lenguaje indirecto empleado para aludir a ciertas nociones convertidas en valores o que procedían de la condición humana tuvo desde sus inicios dos componentes. De un lado, la imagen, por lo general, femenina, de acuerdo a los cánones vigentes entre los siglos III y I a.C., y de otro, el atributo, objeto de naturaleza variada unida a la anterior y que resumía en su propia

conformación el pensamiento expresado ¹, convirtiéndose así en una referencia visual cuyo discurso ejemplificador procedió al mismo tiempo de la sabiduría popular y del conocimiento erudito. ²

Igualmente, el hombre antiguo unió textos e imágenes y al hacerlo enfatizó la comunicación a través del arte. Las obras que hoy conocemos atestiguan el valor que griegos y romanos otorgaron a la palabra escrita con relación al objeto artístico. Desde la pintura de vasos a monumentos como el panteón de Agripa, en Roma, pasando por trabajos esculpidos como el relieve de la Apoteosis de Homero de Arquelao de Priene, hoy en el Museo Británico en la ciudad de Londres, aparecieron ante el espectador de su tiempo nombres de artistas y mecenas, invocaciones a los dioses, epigramas y epitafios, pensamientos piadosos y las más variadas inscripciones colocadas en lugares claramente visibles con propósitos conmemorativos, recordatorios o alusivos.

Así, cuando Prudencio y Capella escribieron sus obras más significativas, el Concilio de Nicea (Junio-Agosto del año 325), convocado por el emperador Constantino para combatir el arrianismo, había discutido ya sobre la divinidad de Cristo y también sobre la función de la imágenes. Estas últimas adquirieron allí un valor teológico ".....donde la fe de la Iglesia se afirma de manera clara y definida".³ La alegoría retuvo sus rasgos formales y externos heredados de épocas anteriores pero su contenido simbólico fue asimilado al pensamiento cristiano y entró a formar parte de una cultura espiritual y material relativamente nueva para entonces.

La **Psychomachia** de Prudencio ⁴ presenta por primera vez a las siete virtudes como mujeres que luchan contra otras tantas figuras que representan los vicios, cada una con sus atributos y características individuales. Esta lucha que se presenta eterna no tiene otro objetivo que apoderarse del alma humana y nos muestra la convicción en la creencia de un universo polarizado entre el bien y el mal.

¹ Debemos recordar, no obstante, que el arte cristiano inicial prescindió de la representación antropomorfa valiéndose únicamente del atributo. Las primeras alusiones a los Apóstoles se hacen bajo la forma de doce corderos mientras que los Evangelistas solían ser simbolizados con cuatro manuscritos. Ver: Jameson, Sacred and Legendary Art, Vol I, Longmans, Green and Co., New York, 1911.

² Para mayor información ver: John Onians, Art and Thought in the Hellenistic Age ; The Greek World View 350 a.C.-50 a.C. Thames and Hudson, London, 1979. F. H. Sandbach, The Stoics, London, 1975. En lo que concierne al uso romano de las imágenes, consultar: Paul Zanker, Augustus und Die Match der Bilder, C. H. Bech'sche Verlagsbuchhandlung, Munchen, 1978.

³ Documentos y bibliografía sobre el Concilio de Nicea en: Giuseppe Alberigo, Storia dei Concili Ecumenici. Editrice Queriniana, Brescia, 1990

⁴ Aurelio Prudencio, Obras Completas, traducción de Alonso Ortega, BAC, Madrid, 1981

Las Artes Liberales representadas como mujeres jóvenes sosteniendo atributos que las identifican aparecieron por primera vez en **De nuptis Philologiae et Mercurii** de Martianus Capella. Se agrupan en artes de la palabra o trivium (gramática, retórica y dialéctica) y artes matemáticas o quadrivium (aritmética, geometría, música y astronomía)⁵ y forman el conjunto de disciplinas en las que se basó la educación de la alta edad media. En un proceso posterior que se cristalizó en el Renacimiento, las siete artes liberales fueron identificadas con personajes de la antigüedad y también con las virtudes teologales y cardinales, tal como vemos en dos lienzos de aproximadamente 1465-1470 que provienen de la colección Cambó, atribuidos al pintor Antón Francesco dello "Scheggia" y que hoy se encuentran en Madrid y Barcelona⁶ (lámina 1).

Debemos recordar que fue el Renacimiento italiano el que explotó el poder plástico y literario de la imagen y el texto unidos, lo que conformó una verdadera cultura emblemática que actuó como agente difusor de lecciones de moral cristiana y de cualidades políticas⁷ Estos ejercicios intelectuales se extendieron rápidamente a otras regiones europeas del siglo XVI. España adoptó semejante lenguaje y lo adaptó a su propio idioma. De este modo, el emblema adquirió no solo rasgos locales sino que fue usado indistintamente para propósitos religiosos y también en la educación de los príncipes a través de la exaltación de las virtudes,⁸ convertidas éstas en símbolo del triunfo humano sobre la muerte mediante el recuerdo en la memoria colectiva de los buenos acontecimientos en el gobierno de los reyes.⁹

⁵ Emil Male, L'art religieux du XIIe siècle en France. Etudes sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration, A. Colin, Paris, 1966. Juan Francisco Esteban Lorente, Tratado de Iconografía, Editorial Istmo, Madrid, 1994

⁶ El lienzo de Madrid se encuentra en el museo del Prado. En una superficie apaisada se encuentran las virtudes cardinales y teologales acompañadas por los héroes de la antigüedad Hércules, Alejandro, Trajano y otros. Por su parte, el lienzo de Barcelona, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en la misma disposición apaisada que el cuadro anterior, muestra a las siete artes liberales relacionadas con nombres como Pitágoras para la Geometría, Aristóteles para la Alquimia, Tolomeo para la Astrología, etc

⁷ Alciato, Emblemas, Editorial Akal, Madrid, 1985. K.L. Selig, The Spanish translation of Alciato's Emblemata, en Modern Language Notes LXX, 1966. George Boas, Hieroglyphics of Horapollon, Bollingen Series XXIII, Pantheon books, New York, 1950. Cesare Ripa, Iconologia, Ediciones Akal, Madrid, 1987.

⁸ John Beldon Scott, The Catafalques of Philip II in Saragossa, Studies in Iconography V (1979), 107-134. Santiago Sebastián. Contrarreforma y Barroco, Alianza Editorial, 1985.

⁹ El Renacimiento determinó la aparición de un nuevo concepto sobre la muerte, la que se concibe como un hecho capaz de ser trascendido a través de las buenas acciones. Ver: Víctor Nieto, Alfredo Morales y Fernando Checa, Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1993.

II.- El ámbito funerario

La escenografía funeraria sufrió un cambio radical durante el siglo XVI en España y el resto de Europa con la introducción de un nuevo elemento - el túmulo- cuya construcción devino en costumbre para celebrar los lutos de reyes, reinas, arzobispos, príncipes y otros personajes destacados en la vida política y religiosa. Vino a acrecentar el cambio que se advierte en las tumbas renacentistas. Las del cuatrocento variaron poco con relación a la tumba medieval, su diferencia más notoria es tal vez el reemplazo gradual de las tradicionales figuras dolientes por otras inspiradas en modelos de la antigüedad clásica, cuya presencia constituyó una retórica nueva destinada a hacer prevalecer las virtudes del difunto a través del tiempo. Con igual propósito, las tumbas del cinquecento, concebidas ahora como grandes fachadas de templos, lucen figuras alegóricas dentro de un programa conceptual e iconográfico, formal y material bastante más rico y complejo que en años anteriores.

El túmulo nunca fue una tumba, pocas veces se exhibieron allí los restos del difunto. Fue sobre todo un monumento conmemorativo o **representatio** de carácter temporal frente al que se realizaba el rito católico de la Missa Post Acceptum Mortis Nunciun. Fue construido, en muchos casos, con materiales pobres y disgregables como yeso, tela, madera y otros que en las manos de artistas hábiles y decoradores de oficio se convirtieron en el medio útil a través de los cuales se alcanzó la grandilocuencia de formas y ornamentación, relacionadas éstas últimas de manera directa con los postulados monárquicos del poder.

El punto de partida para este tipo de monumentos fue la muerte del emperador Carlos V, ocurrida el 21 de Setiembre de 1558.¹⁰ Sus honras fúnebres se celebraron en las capitales más importantes del imperio español alrededor del mundo, levantándose suntuosos túmulos de los que muchos autores dan cuenta¹¹. América también se unió al duelo y fue así que las ciudades de Lima y México dieron inicio a la construcción de los primeros túmulos en el Nuevo Mundo. Del túmulo limeño existe una crónica

¹⁰ De hecho, en dos ocasiones anteriores a la muerte del emperador se construyeron pequeños templetos que se usaron como espacios rituales en las ceremonias fúnebres de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en 1539, y de la princesa Doña María, primera esposa de Felipe II, en 1549, ambos de la mano de Pedro Machuca. Ver: Antonio Bonet C., Túmulos del Emperador Carlos V, Archivo Español de Arte, vol. 33, 1960. 55-66

¹¹ Véase el pionero trabajo de Olga Berendsen, The Italian sixteenth and seventeenth catafalques, New York University, Ph. D., 1961 También: . Barbara Chabrowe, Baroque temporary structures built for the Austrian Habsburgs, Columbia University, Ph. D., 1970

atribuida al escribano Pedro de Avendaño, publicada por José Torre Revello en 1932 que nosotros tomamos como referencia para un trabajo expuesto en las Terceras Jornadas de Historia celebradas en la Universidad de Piura, en noviembre del año 2000 y publicado con los documentos de dicho evento en octubre del año siguiente.¹² Por su parte, el túmulo mexicano ha sido ampliamente estudiado y cuenta con una abundante bibliografía a la que remitimos al lector interesado.¹³

La importancia del túmulo radica sobre todo en el programa iconográfico que forma su adorno. Este se expresa mediante hachones, drapeados, cartelas con inscripciones latinas, relieves, esculturas y, por supuesto, pinturas. La temática suele ser alegórica y, hasta el túmulo de Felipe III en 1621, la muerte tuvo un carácter amable en los esquemas funerarios limeños. El túmulo de Isabel de Borbón (1645) señaló el inicio de un concepto medieval de la muerte y una decoración más recargada que en los casos anteriores. Se pone aquí un mayor énfasis en el vocabulario escatológico manifiesto en la abundancia de esqueletos y vanitas donde aparecen los símbolos terrenos como "despojos de la muerte"¹⁴ y, tal como se lee en el libro que relata las exequias de la reina, vemos a la muerte misma con rasgos terribles, notoriamente distintos a los que había tenido en un pasado reciente. Por ejemplo, el citado libro narra que una de las escenas pintadas muestra a la muerte coronada con un ciprés y arco y flecha en las manos pisando ocho reyes en alusión a Vizcaya, Navarra, Toledo, Sevilla Portugal, Sicilia, Aragón y Granada o, en otro cuadro, la muerte con una guadaña cortando cabezas coronadas.¹⁵ A mediados del siglo XVII la calavera se convirtió además en símbolo de la meditación debido a la tradición jesuita establecida a partir de las propuestas devocionales de San Ignacio de Loyola y a los modelos salidos de los talleres de pintores sevillanos que empezaron a ser conocidos en Lima desde la tercera década del seiscientos.

Además del ya mencionado túmulo de Carlos V en 1559, la ciudad de Lima construyó otros citados y descritos en libros de narración de exequias en los que podemos encontrar también la lámina grabada con la imagen de la pira funeraria. Tales

¹² José Torre Revello, La crónica de Carlos V en la ciudad de los Reyes, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, tomo XIV, n° 51-52. Jaime Mariazza F., Túmulos de Carlos V en Lima y México, en Carlos V en América, terceras jornadas de historia, universidad de Piura, 2001

¹³ Ver bibliografía en J. Mariazza, Ob. Cit

¹⁴ Sobre el tema del Vanitas, consúltense los siguientes libros de amplia difusión y la bibliografía allí contenida: Jan Bialostocki, Arte y Vanitas en Estilo e Iconografía, Barral editores, 1973, Barcelona. Erwin Panofsky, Estudios sobre iconología, Alianza editorial, Madrid, 1972

¹⁵ Gonzalo Astete de Ulloa, Pompa funebre y exequias.....hizo a la muerte de la Reyna nuestra Señora Doña Isabel de Borbón, Lima, 1645.

libros fueron escritos para registrar los lutos que la ciudad celebró por nombres ilustres, tales como Margarita de Austria (1612), Felipe III (1621), Isabel de Borbón (1645), Felipe IV (1666), Mariana de Austria (1697), Carlos II (1701), Francisco Farnese (1728), Benedicto XIII (1731), Arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón (1744), Felipe V (1748), María Bárbara de Portugal (1759), Fernando VI (1760), María Amalia de Sajonia (1761), Obispo Juan de Castañeda (1763), Mariana Josefa de Austria (1763), Isabel Farnesio (1768), Arzobispo Pedro Antonio de Berroeta y Ángel (1776), Clemente XIV (1776), Arzobispo Antonio José de la Parada (1781), Carlos III (1789) y Arzobispo Juan Domingo Gonzáles de la Reguera (1805).

Por otro lado, el cronista Mugaburu ¹⁶ menciona otras exequias y túmulos de los cuales apenas tenemos noticia. Por ejemplo, las exequias celebradas por el príncipe Baltasar Carlos (1647), por la madre de la condesa de Salvatierra (1654), por el virrey conde de Salvatierra (1659) ¹⁷, por la condesa de Alba (1659) ¹⁸, por el virrey conde de Santisteban (1666), por María Luisa de Castro y Portugal (1671), por Esteban de Ibarra (1672), por Ana de San Martín (1672), por el enterramiento del conde de Lemos (1672), en la ceremonia fúnebre en recuerdo de Felipe IV (1674) y por el obispo Nicolás de Ulloa (1687).

El gran ausente en estas relaciones es el rey Felipe II de quien se menciona suntuosas exequias pero ningún túmulo erigido. Se ha sugerido que debido a que la catedral de Lima se hallaba en proceso de transformación a fines del siglo XVI ¹⁹ ningún otro templo fue considerado apropiado como espacio ritual para los lutos del rey prudente ²⁰.

En 1612 el virrey de Montesclaros mandó a realizar las ceremonias fúnebres por Margarita de Austria, esposa de Felipe III, las mismas que merecieron una larga y detallada descripción por parte de Fr. Martín de León ²¹ en un libro publicado en

¹⁶ José y Francisco de Mugaburu, 1640-1897, Chronicle of Colonial Lima, edited and translated by Robert Ryal Miller, University of Oklahoma, 1975.

¹⁷ Exequias narradas por Diego Diez de Canencia en 1660 y por Gabriel de Barreda Cevallos en 1663.

¹⁸ Narración de exequias por Fernando Bravo de Lagunas, Oración fúnebre panegírica.....Lima, 1660.

¹⁹ Rubén Vargas Ugarte, Historia del Perú, tomo III, pág. 13, Editorial Milla Bartres, 1981, Lima

²⁰ Rubén Vargas Ugarte, Ob. Cit. Robert Levillier (compilador), Gobernantes del Perú. Cartas y papeles del siglo XVI, tomo XIV, pág. 130, cartas del 10 de Enero y 2 de Mayo de 1599

²¹ Fr. Martín de León, Relación de las exequias.....hizo a la muerte de la Reina Nuestra Señora D. Margarita...Pedro de Merchan y Calderón, Lima, 1613.

Lima en 1613 que contiene los primeros grabados limeños, obra del agustino Francisco Bejarano ²². El túmulo respectivo tenía planta cuadrada y estaba sostenido por columnas de orden dórico, se decoraba con muchas pinturas de la muerte que sostenían los escudos de varias ciudades con epítetos al modo siguiente: en cada frente de la planta baja había una pintura de la muerte y cada una llevaba un escudo y una inscripción distinta. Así, en un lado aparecía la muerte sosteniendo el escudo de armas de la difunta y la palabra **certa** inscrita, en el siguiente frente la muerte llevaba el escudo de León y la inscripción **incerta**, el tercer frente se adornaba con otra pintura de la muerte que sostenía el escudo de Portugal donde se leía la palabra **iniqua** y en el último lado se tenía una imagen similar a las anteriores con el escudo del Perú y la palabra **aequa**. En el segundo cuerpo los esqueletos pintados llevaban escudos de Toledo, Austria, Navarra y Granada con las palabras **cita**, **inesperata**, **praepopera** e **inopina**, respectivamente. Este conjunto decorativo tiene alusiones muy claras. Los epítetos latinos se refieren a la naturaleza de la muerte mientras que los esqueletos que portan los escudos se convierten en alegorías de contenido político al señalar algunas regiones, dentro y fuera de España, gobernadas por la monarquía española que en su momento tuvo en la reina Margarita su espíritu más preclaro y dinámico. Estos dos niveles de significación serán frecuentes y comunes en los túmulos limeños a partir de ahora, los contenidos transmitirán el mensaje funerario pero éste siempre estará al servicio de la exaltación de los ideales monárquicos.

El libro de Martín de León menciona también representaciones pintadas de los continentes bajo forma humana. Así, Europa es una noble matrona que sostiene un cofre, se encuentra de pie frente a una imagen de la muerte la que tiene una perla en una mano. África es una mujer coronada de espinas, sostiene una cornucopia y frente a ella encontramos otro esqueleto que también lleva una perla. Asia es una doncella vestida a la manera griega que ofrece a la muerte un plato lleno de perlas, mientras que América es una india adornada con plumas en la cabeza y ofrece a la muerte el cerro de Potosí, en este caso la muerte también sostiene una perla en una de las manos. El simbolismo de la perla se refiere no solo al alma humana, como sugirió Mircea Elíade en 1952, sino que al presentarse aquí separadas unas de otras señalan el carácter efímero de la vida, comparada ésta con el hilo que mantiene las perlas juntas para formar el collar ²³.

En el mismo libro se habla de algunos árboles que de antiguo son asociados a ciertas nociones y virtudes humanas. En esta ocasión, por supuesto, forman parte del lenguaje apologético de todo el conjunto. La palmera alude a la victoria que se alcanza por medio de la probidad, el laurel simboliza la corona del triunfo sobre la muerte a través de la virtud, el ciprés se vincula con la muerte misma y el álamo se relaciona aquí

²² Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima Virreinal*, edición de la Junta de Andalucía, 1992. Ricardo Estabridis, *Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial*, Separata de la revista Letras N° 95-96 Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1998.

²³ Mircea Elíade, *Images et Symboles*, Editora Alianza, Paris, 1952. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1991.

con el espíritu caritativo de la reina difunta, de quien se toman además otras cualidades que se identifican con el pino, el sauce, la vid y la oliva ²⁴.

En las exequias de Isabel de Borbón celebradas en la Catedral de Lima en 1645, el imponente túmulo, obra de Pedro de Noguera, que describe Gonzalo Astete de Ulloa, se decoró con pinturas a modo de jeroglíficos que por su descripción parecen inspirarse en emblemas españoles como los de Saavedra Fajardo, Baños de Velasco y otros. Se menciona que las pinturas que decoraban el monumento funerario representaban, entre otros temas, además de los ya mencionados en párrafos precedentes, tres coronas tiradas simbolizando la tristeza de Lima por la muerte de la reina, una urna ardiendo, dos columnas coronadas, el arca de Noé sobre un monte visto desde un mar tormentoso, una paloma con una rama de olivo en el pico, etc. Se agregaron tarjetas conteniendo versos latinos y dos cuadros pintados de negro con sonetos escritos en plata fijados al zócalo del túmulo. En otro sector del mismo, se pintó un grupo de ocho emblemas que explicaban ocho virtudes de la fallecida. Así, en el segundo cuerpo del templete luctuoso se pintó un armiño, una roca golpeada por el mar, el rey de las abejas coronado, el sol, el caduceo de Mercurio, un elefante en el agua con la trompa hacia arriba, un león sumiso frente a un gallo y una fuente de agua en el campo, todo ello para aludir a conceptos como la pureza, la sabiduría y la fortaleza ²⁵.

A juzgar por las descripciones que se hace de algunas de estas pinturas, parece existir una gran similitud con emblemas contruidos a base de figuras de animales que ilustran obras de nombres como Andrés Ferrer de Valdecebro²⁶ y Antonio de Lorea, que pueden ser tomados como referencia pero no como fuente directa de las escenas que decoraron el monumento de Isabel de Borbón. Del primero de los autores mencionados conocemos una monografía con ilustraciones escrita por Vicente Roig Condomina donde comenta la obra del sacerdote dominico. En el segundo caso, el libro de Antonio de Lorea *David Pecador, Empresas Morales Político-Cristianas. David Penitente* publicado en Madrid en 1674, recoge antiguas tradiciones consignadas en obras como la *Historia Natural* de Plinio para comentar algunos detalles de los animales que ilustran su libro y también de la *Metamorfosis* de Ovidio para el discurso mítico, lo que explicaría la aparente contradicción creada a partir del hecho de que ciertos temas emblemáticos que ilustran la obra de Lorea fueran ya conocidos en Lima desde antes de 1645. Dicho libro se ilustró con emblemas de animales y fue comentado por Minguz Cornelles en 1985 ²⁷.

²⁴ George Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, New York, 1974.

²⁵ Gonzalo Astete de Ulloa, Ob. Cit.

²⁶ Vicente M. Roig Condomina, Los emblemas animalísticos de Fr. Andrés Ferrer de Valdecebro, en Goya, revista de arte, 188-189, Madrid, 1985, págs. 81-86.

²⁷ Victor Manuel Minguez Cornelles, Una historia bíblica en emblemas, en Goya, revista de arte. 188-189, Madrid, 1985, págs. 97-101.

Las pinturas hasta aquí reseñadas formaron parte de la decoración fúnebre instalada en el túmulo respectivo, el mismo que al ser desmontado al final de los días decretados para el duelo, propició la descontextualización de sus elementos de adorno, los que se disgregaron y eventualmente se perdieron. No es de extrañar, por tanto, que ninguna de estas obras haya llegado a nuestros días; además, hay que tener en cuenta el material frágil de su composición. No todas fueron hechas sobre lienzo, posiblemente se usaron superficies de papel, tela o madera en la mayor parte de los casos. Las crónicas rara vez mencionan la palabra "lienzo" y cuando lo hacen su significado es bastante ambiguo, puesto que también se puede entender que es usado como sinónimo de pintura y no como referencia al medio físico sobre el que la misma se hace. Los elogios "airoso pincel" o "buen pincel" que leemos en ciertos libros de la época²⁸ señalan la calidad del artista pero nunca se refieren al soporte o a la técnica de tales obras.

III.- Algunos temas alegóricos en la pintura

Fuera del ámbito funerario, los centros de producción pictórica en el virreinato peruano se valieron también de la alegoría como vía didáctica y catequizadora. Es necesario mencionar que no todas las pinturas con inscripciones entran en la categoría de la metáfora dado que muchas de ellas son retratos y lucen, por tanto, leyendas de naturaleza biográfica mientras que otras narraciones se ilustran con datos históricos. Pero al lado de estas obras, existe una enorme cantidad de lienzos con imágenes y textos que conforman un amplio horizonte emblemático cuyos epígrafes en latín o castellano suelen aparecer en cartelas, filacterias, espacios al pie de las escenas y, a veces, cubren toda la superficie del cuadro. Su lectura es por lo general un sermón de advertencia contra los agravios al credo católico o también una exposición de santidad individual. Los arquetipos iconográficos tradicionales en nuestra pintura se adaptan al espacio literario y se llega a ofrecer verdaderas novedades temáticas, hecho que ocurre tanto en la pintura que proviene de talleres urbanos como en aquella de origen rural.

²⁸ Ver. Gonzalo Astete de Ulloa, Ob. Cit. .También: Victoriano Cuenca, Parentación solemne, que al nombre.....de la católica reyna de las Españas Doña Maria Amalia de Saxonia.....el dia 27 de junio de 1761.....P. Nolasco Alvarado, Lima, 1761.

En una colección privada de Lima encontramos dos lienzos que responden a prototipos del retrato cortesano francés en grabado y pintura, cuya práctica data del siglo XVI y que a partir de la primera mitad del siglo XVIII serán conocidos también en América. Las dos pinturas tienen un formato vertical y representan, una, el busto de la Virgen María y, la otra, el de Jesucristo, ambos retratos en medallones flanqueados por putti que sostienen una corona sobre la cabeza de la primera y una corona de laurel sobre la cabeza del segundo. Los lienzos lucen además textos con un mensaje muy claro sobre su contenido (lámina 2). El cuadro que muestra a Jesucristo tiene en la parte superior el siguiente título: *quejas de Jesucristo al mundo ingrato*. Alrededor del medallón se lee: *salvador de todo el género humano*. En el amplio espacio inferior se cita un número grande de lamentos que se originan en la ingratitud de los hombres con Cristo, de modo que éste dice frases como. *Todo lo puedo y ninguno me teme* o *soy hermoso y ninguno hay que me ame*, es decir, pensamientos que se expresan en oraciones construidas en dos partes. La primera indica una cualidad inherente a la naturaleza del hijo de Dios y la segunda señala la acción humana que causa su pesar. De esta manera, se mencionan virtudes como la belleza, la nobleza, la riqueza, el poder y la prudencia contrastadas con los verbos amar, servir, pedir, tener y consultar respectivamente pero en su sentido negativo. En el cuadro de la Virgen la lectura se hace difícil por que el texto es parcialmente ilegible. No obstante, lo que se alcanza a leer nos dice que aquí se alude a virtudes marianas como la de ser madre y consuelo, ser abogada y esperanza y ser tesoro o camino que lleva a Dios. El rol que las leyendas devotas del cristianismo otorgaron a María aparece aquí manifestado en forma de literatura. En ambos lienzos se aprecia cómo la palabra y la imagen se unen a favor del discurso doctrinal y aunque ninguno de los dos manifieste una exposición de la idea de fondo a base de ingenio intelectual ni sean ejercicios de síntesis conceptual, tanto la figura como el texto se complementan reforzando el mensaje evangelizador en la mente del observador, lo que constituía su propósito final.

En la iglesia de San Sebastián en Huancavelica se guarda un retrato del profeta Elías con santos carmelitas (lámina 3). Se encuentra recostado sobre una piedra encima de una losa cortada en ángulo recto sobre un fondo de paisaje pedregoso con poca vegetación y aves. Según el relato bíblico que el anónimo pintor de este lienzo sin duda conoció, ha retratado al profeta en una tierra desértica al este del río Jordán, en el torrente de Kerit, donde Elías llegó en cumplimiento de las órdenes del Dios de Israel. La escena que vemos corresponde al momento en que dicho torrente se seca. El santo eleva la mirada al cielo mientras dos cuervos vuelan sobre él llevando en el pico pan, uno, y carne, el otro, de acuerdo a la versión de El Libro de los Reyes²⁹. En un segundo plano aparece una cruz con los colores carmelitas y tres grandes rocas al pie de la misma. La cabeza de la cruz se adorna con un medallón que encierra el busto de Santa Teresa mientras que en los brazos vemos otros dos medallones con las efigies en busto de San Juan de la Cruz y Santa

²⁹ El libro de los reyes, Cap. 17 (3, 4, 5,,6)

Magdalena Pazzis. Cada medallón está rodeado por una cenefa que luce el lema respectivo de cada santo. Así, en el de Santa Teresa se lee **aut pati aut mori**, en el de San Juan vemos la inscripción **pati pro te** y en el de Santa Magdalena, **pati non mori**. En este lienzo las inscripciones son mínimas, señalan mayormente los nombres de los personajes retratados y la frase **lauda animam mean** saliendo de la boca del profeta lo convierte en una figura parlante según la usanza medieval. En las zonas superior e inferior leemos citas bíblicas tomadas del Cantar de los Cantares y del Libro de la Sabiduría, poemas alegóricos en los que se canta, en el primero, el amor de Dios a Israel bajo la forma de amor conyugal y, en el segundo, la sabiduría es considerada una cualidad del hombre justo que vive en constante gracia del Señor.

En la iglesia franciscana de Huancavelica vemos otro lienzo de gran interés iconográfico. Se trata de los santos Domingo y Francisco unidos en un solo retrato cuya mitad derecha viste el hábito dominico y sostiene un crucifijo en alto, mientras que en la mitad izquierda vemos el hábito marrón franciscano y azucenas en la mano (lámina 4). Toda la estructura de la composición está destinada a mostrarnos la unión de las dos órdenes en las figuras de sus fundadores, hecho que se representa muchas veces en la pintura colonial a partir de la tradición establecida por La Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine³⁰ y que ha dado pie a varias formas de interpretación plástica. La que aquí mostramos no solo alude a la fusión espiritual de sus dos figuras más representativas sino que la enfatiza mediante la transmutación de los atributos iconográficos de un santo al otro. Algo similar sucede con los símbolos y escudos de cada congregación: los que corresponde a la orden dominica, el perro con una tea ardiente en la boca y la flor de lis en blanco y negro dentro de un marco circular, se hallan en el lado izquierdo y los de la hermandad franciscana, una oveja con la banderola y un escudo con dos brazos cruzados sobre una cruz y las cinco llagas de Cristo, se ubican junto a Santo Domingo. Lo mismo ocurre con los medallones laterales donde están retratados santos y santas de ambas comunidades. De este modo, los retratos de Santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima aparecen junto a la media figura de San Francisco decorados con rosas sin espinas, elemento que significa la alegría celestial y que suele compararse con la Inmaculada, advocación defendida por los franciscanos desde el siglo XIII. Al otro extremo, los medallones con los santos franciscanos San Buenaventura, Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo aparecen adornados con azucenas, uno de los atributos de Santo Domingo. Detrás de la cabeza hay un reflejo luminoso y una inscripción circular tomada de la Epístola a los Romanos, capítulo 12, de San Pablo que resume hábilmente la intención de su discurso: **somos un solo cuerpo en Cristo**. Las leyendas de los medallones aluden al mismo sentimiento de unión con Cristo mediante el ejemplo de los dos santos, con citas provenientes del Génesis, Eclesiastés, el Libro de los Salmos y el Nuevo Testamento.

³⁰ Santiago de la Vorágine, La Leyenda Dorada, Vol. 1, Alianza Forma, 2001, Madrid

Donde el texto adquiere un valor excepcional es en dos cuadros del convento jesuita de Lima titulados El Árbol de la Vida y sus Frutos, uno, y El Árbol de la Muerte y sus Frutos, el otro. Ambos responden al mismo patrón de composición, es decir, presentan un tronco central del que se desprenden ramas en número par y de cada una pende un fruto. Se encuentran totalmente cubiertos con inscripciones al igual que sus frutos y sus raíces, las mismas que se dividen en cinco ramas y se hunden en la tierra siguiendo una trayectoria circular. En la parte baja de cada lienzo tenemos una abundante leyenda. En el caso de El Árbol de la Vida y sus Frutos (lámina 5) el texto de las ramas se refiere a hechos piadosos los que llevan a un resultado determinado. Por ejemplo, la confesión de los pecados, la frecuencia de los sacramentos, los deseos de retiro y soledad y la mortificación de las pasiones, entre otros, producen frutos que se consignan como paz interior, aumento de la luz espiritual, silencio y abstracción y batallas y lágrimas, respectivamente. En la parte inferior, a cada lado del árbol, se lee una inscripción. La de la derecha dice **crece con la frecuencia de las virtudes** y en la izquierda aparece una frase parcialmente conservada: **yo regaré [.....] el árbol**. En la raíz de éste aparecen los desengaños del mundo, las obras de misericordia, humillaciones, peticiones a dios y auxilios continuados como el sustento de una vida cristiana dedicada a la práctica virtuosa.

Por su parte, el segundo árbol es una alegoría de la muerte material y espiritual como consecuencia de los pecados. Está compuesto de igual forma que el primero, hunde sus raíces en los malos ejemplos mundanos, en el olvido de lo eterno, en la soberbia, en los apetitos y pasiones y en las sugerencias del demonio, culpas adquiridas por un elevado amor propio. La base de este árbol es el pecado original y en sus ramas se menciona que el pecado de la carne y los sentidos, la confianza temeraria en la salvación y el odio a dios y a uno mismo, entre otros, conduce a enfermedades múltiples, al olvido de dios y sus palabras y a las blasfemias, respectivamente. Su tronco está formado por la oscuridad de la razón, por los múltiples y variados pecados, por los vicios vehementes y por otras flaquezas a las que acompaña una imagen de la muerte. En la parte inferior, a cada lado del árbol, leemos las frases **crece con la repetición de las culpas**, a la derecha, y **cortad el árbol**, a la izquierda, cita bíblica tomada del Antiguo Testamento³¹.

En los libros de la Biblia, especialmente el Génesis, encontramos que el árbol es un símbolo constante de vida y muerte, por tanto, fue un marco sinóptico de gran utilidad al discurso religioso y a los programas artísticos de la Iglesia. Las variantes de su simbología no hacen otra cosa que enfatizar el tema de la vida a través de Cristo y la muerte sin él. La Contrarreforma siguió valiéndose del mismo contenido del símbolo para sus propósitos catequizadores en América y los ejemplos que hemos descrito brevemente en los párrafos anteriores corresponden a esta intención. Los Árboles del convento limeño

³¹ Daniel 4:20

de San Ignacio forman un marco sintético de retórica destinada a advertir a los hombres sobre las consecuencias de sus actos.

Al igual que los dos cuadros limeños mencionados, encontramos uno en la iglesia de San Juan Bautista en la ciudad de Huancavelica donde el elemento figurativo ocupa un segundo lugar en importancia visual mientras que un largo texto admonitivo se ubica en la porción central del lienzo (lámina 6). La pintura es una producción andina del siglo XVIII y su texto se ordena de acuerdo al siguiente esquema:³²

| | | |
|-------------------------|----------------------------|--------------------------|
| | Recuerda (y piensa) | |
| conocerás el pasado con | entenderás el presente con | anunciarás el futuro con |
| dolor | pudor | temor |
| 1 | 2 | 3 |

1. el mal es cometido contra dios, contra el prójimo y contra uno mismo el bien no hecho se convierte en vicios no extirpador, en virtud no ejercida y en la perfección no procurada de las cosas.

Que el tiempo de la amistad es lo más hermoso que existe y que no hay nada más frágil y deseable

La muerte de Cristo es lo más cruel para sus enemigos, lo más inícuo para sus enemigos y lo más liberador para amigos y enemigos.

2. Para los múltiples beneficios en el alma, el cuerpo y las cosas.

Las vanidades del mundo que se dice de los apetitos de riqueza, se manifiesta en los deseos de la carne, se expresa en los pensamientos de soberbia.

Los pecados se manifiestan en las enfermedades de los cuerpos repugnantes, en contradicciones demoníacas y en enajenaciones mundanas.

La vida es breve por que es vidrio muy frágil, humo muy liviano y viento muy veloz.

³² La traducción del latín fue hecha por el Dr. Julián Aparicio Garrido pero la interpretación y adecuación de algunas palabras a la forma actual son mías, de modo que asumo cualquier error que de ello se derive

3. el día de la muerte es inminente por que la muerte es ciertísima, incertísima y amarguísima.

El juicio se muestra feroz por que es infalible para los sabios, inflexible para los injustos, incorruptible para los poderosos.

El fuego del infierno y Satanás son malvadamente mentirosos por que nada hay más cruel, nada hay más espantoso, nada hay más desdichado

La eterna gloria es infalible por que es carente de toda emoción mala. Por que es conjunto de todo lo santo, por que es aniquilación de todo lo defectuoso.

En la esquina superior derecha vemos una imagen de la Justicia (lámina 7) y debajo la siguiente frase: **bienvenidos los que temen al Señor, que habitan en su casa.** Bajo estas líneas, aparece la imagen de un hombre orando mientras dos inscripciones delimitan el espacio donde se encuentra y dicen: el justo ha ejercido fuerza, sabiduría, inteligencia y prudencia. En la esquina inferior encontramos una imagen de la Templanza y la frase: **del trabajo de tus manos comerás, qué bueno y agradable es estar contigo,** salmos 127.

En la esquina superior opuesta tenemos la efigie de la Prudencia con la siguiente leyenda debajo: **la llama del fuego será la confusión de la reunión del pecado y la sinagoga.** A la altura media del cuadro se ha pintado una alusión al pecado de la avaricia en la figura de un gentilhombre sosteniendo una bolsa con monedas sentado junto a una mesa donde vemos más monedas y dos grullas. Delimita su espacio la siguiente frase: **el pecador sea amonestado para que conozca** [el misterio de la Santísima Trinidad], **entienda y lo manifieste.** En la esquina inferior observamos a la fortaleza y sobre ella la siguiente frase: **el camino del pecado y la complacencia es la tumba y el fin de ellos es el infierno, la tiniebla y el dolor** S. 21.

En la parte superior y al centro, sobre la cartela inscrita, vemos a la Trinidad con ángeles dentro de un medallón y alrededor el texto: **bienaventurado y alabado sea el que conoció** [el misterio de la Santísima Trinidad] **lo entendió y lo manifestó.** En la parte baja del cuadro y también al centro, la escena de un alma en el infierno dentro de otro medallón con la siguiente leyenda: **condenada criatura la que no conoció** [el misterio de la Santísima Trinidad] **no lo entendió ni lo manifestó.**

Hemos querido describir el cuadro en todos sus detalles como una ayuda al lector interesado pues el estudio in situ del mismo se hace difícil debido a su ubicación y al

deterioro de su estado. Su lectura nos ayuda a discernir que la composición se estructura en base a la idea de la Trinidad y su conocimiento por medio de las virtudes, de las que la Justicia se encuentra tal vez en un lugar de privilegio pues es el justo el que se hace fuerte y prudente, según se refiere en el texto. De modo que estas virtudes se ubican a los lados de las imágenes de la Trinidad, del hombre santo, del pecador y del infierno rodeando todos el espacio central donde se presenta el sermón que citamos en párrafos previos. Tales figuras llevan los atributos acostumbrados. Así, la Justicia sostiene una balanza y espada, la Templanza vierte agua en una copa, la Prudencia lleva un espejo y serpientes en las manos y la Fortaleza sostiene una columna. Además, cada una de ellas lleva su nombre escrito en caracteres latinos. El autor del lienzo, posiblemente un pintor indio, ha conocido las fuentes iconográficas tradicionales para estos temas y también las fuentes bíblicas, dos de las cuales aparecen citadas.

Desde otro punto de nuestros comentarios, es necesario dedicar unas líneas a los llamados jeroglíficos, ejercicios de ingenio intelectual donde se mezclan palabras e imágenes con el propósito de ofrecer una lectura cuyo fondo es casi siempre místico. Su uso está relacionado con la cultura del Renacimiento cuando fue concebido como un lenguaje secreto que encerraba valiosas enseñanzas de la antigüedad, una época considerada de oro que el hombre de los siglos XV y XVI se empeñó en emular. En el siglo XV el jeroglífico llegó a Italia por varios caminos, uno de ellos, el conocimiento de la literatura antigua, condujo a la Hieroglyphica de Horapollo, manuscrito comprado por Christophoro de Buondelmonti en Grecia hacia 1419 y que llevó a Florencia desde donde se difundió a toda Italia bajo la forma de copias manuscritas³³. En el siglo XVI el jeroglífico alcanzó su mayor desarrollo siendo practicado también por hombres de letras y artistas de otras zonas europeas. En lo que se refiere a España, sus intelectuales se inclinaron además por las empresas y por el emblema³⁴, posiblemente por la gran popularidad que adquirieron los trabajos de Andrés Alciato quien hacia 1531 publicó los primeros emblemas como jeroglíficos. Durante el siglo XVII el jeroglífico se practicó sobre todo en la ilustración funeraria mientras que el emblema y las empresas pasaron al medio literario como formas favoritas de comunicación poética y pictórica, así lo demuestran los trabajos del jesuita Núñez de Cepeda, del dominico Andrés Ferrer de Valdecebro, los de Hernando de Soto y los de tantos otros autores cuyas obras vemos citadas en los estudios contemporáneos sobre historia del arte.

En nuestro medio, y a juzgar por los pocos ejemplos que conocemos, el jeroglífico perteneció mayormente a la decoración de túmulos funerarios. Los libros de

³³ Juan F. Esteban L., Op. Cit. 285 y ss..

³⁴ . El problema terminológico que plantean estos trabajos es expuesto por Julián Gállego, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro, Aguilar , S.A., Madrid, 1972. También: Juan F. Esteban L., Op. Cit., 311 y ss.

exequias mencionan con mucha frecuencia la existencia de conjuntos de jeroglíficos como parte del decorado luctuoso e, incluso, explican muchos de ellos ³⁵. pero en lo que se refiere a obras no funerarias son muy pocos los ejemplos conocidos. Su reducido número puede deberse tal vez a que los programas evangelizadores impuestos en América desde el siglo XVI en adelante, requirieron, sobre todo, imágenes ilustrativas de las historias sagradas narradas con un lenguaje simple y directo para una mejor y más rápida comprensión del tema. El jeroglífico no es una ayuda para este propósito pues requiere de una formación intelectual que inicialmente solo la tuvo una parte del clero, privilegio que más tarde compartiría con la aristocracia durante el siglo XVIII ³⁶.

En esta oportunidad queremos hacer hincapié sobre un lienzo que pertenece a la colección Barbosa-Stern en Lima. Es un retrato orante de Mariana de Jesús Paredes y Flores, conocida simplemente como santa Mariana de Jesús de Quito, posiblemente de la primera mitad del siglo XVIII. Está vestida de acuerdo a la descripción que de su hábito hace el profesor Héctor Schenone ³⁷ y se encuentra de rodillas ante un crucifijo sobre un altar frente a ella ³⁸. Entre la santa y el altar, surge la figura de un árbol cuyas dos únicas ramas con hojas y lirios forman un corazón en cuyo interior se ubican distintas figuras sacras, objetos de auto disciplina mística, azucenas, llagas, llamas, cielo, manos, corona y textos castellanos intercalados sobre un fondo de luz. (lámina 8). La interpretación de este lenguaje nos conduce a la siguiente lectura:

³⁵ Al respecto ver el interesante libro del Padre Manuel de la Guerra y Rivera, Sagrados jeroglíficos, enigmas majestuosos.....publicado en Alcalá el año 1662, con licencia de María Fernández. Este libro aparece mencionado en otros títulos del siglo XVIII publicados en Lima y sus jeroglíficos descritos por otros autores especialmente aquellos que se refieren a las siete O .Ver también: Victoriano Cuenca, Op. Cit., Juan Rico, Reales exequias que por el fallecimiento del señor don Carlos III.....Lima, Imprenta Real de los Niños Expósitos, 1789.

³⁶ Felipe Barreda Laos, Vida Intelectual del Virreinato del Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1964. Para una mayores detalles sobre las clases intelectuales y la educación en el virreinato peruano consultar: Luis Antonio Eguiguren, La universidad en el siglo XVI, Imprenta Santa María, 2 volúmenes, Lima, 1951. Pablo Macera, Noticias sobre la enseñanza elemental en el Perú en el siglo XVIII, [1967], en Trabajos de Historia, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1977. Carlos Daniel Valcárcel, Historia de la educación colonial, editorial Universo, Lima, 1968. Enrique Gonzales Carré y Virgilio Galdo Gutiérrez, Historia de la educación en el Perú, en Historia del Perú, volumen X, editorial Milla Bartres, Lima, 1981.

³⁷ Hector Schenone, Iconografía del Arte Colonial, vol. II, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992.

³⁸ En este retrato la santa lleva en el pecho las iniciales jesuitas IHS debido posiblemente al sacerdote de la Compañía de Jesús que dirigió su vida espiritual. Ver. Butler's Lives of the Saints, II, edited, revised and supplemented by Herbert Thurston, S.J. and Donald Attwater, published in 1954 by Burns and Oats Ltd., London.

Con Jesús, María y Ana
 llamas Mariana de Jesús
 tres manos forman la rama
 que esta azucena dio a luz
 azucena que en la cruz
 entre silicios y espinas
 con tu sangre y penitencias
 labró alas cual paloma
 voló al cielo y la corona
 Jesús de azucenas finas

En la parte baja del lienzo, diversas figuras diminutas completan la información sobre la vida devota de Mariana, como por ejemplo, un acetre con hisopo en señal de purificación a través del agua bendita y un ataúd frente al que la santa, de acuerdo a sus biógrafos, solía orar constantemente y donde se acostaba una vez a la semana para recordar siempre la brevedad de la vida y lo inútil de las vanidades del mundo. En la misma zona aparece una mujer que aparentemente riega el árbol y un mono que simboliza la tentación de las bajas pasiones.

Antes de proseguir con el análisis de otras pinturas que hemos escogido para el presente ensayo, es necesario destacar ciertos hechos muy puntuales que se refieren al Concilio de Trento (2545-1563) y cómo el arte que de éste se desprende convive en América con formas arcaicas ya en desuso en el arte europeo. Así, el arte americano va entre la tradición y el cambio, dicotomía que los historiadores citan a menudo como consecuencia de un panorama social donde prima un esquema de dominio político y cultural, en el que el sector dominado tiende a preservar el culto a sus imágenes por más tiempo que el sector dominante, que se muestra siempre pendiente de las modas que llegaban del viejo mundo.

La obligatoriedad de las disposiciones del Concilio de Trento fue decretada por el rey Felipe II mediante Real Pragmática del 12 de Julio de 1564. Su aplicación se llevó a cabo no sin incidentes provocados por sectores reacios al cambio, tanto en la propia España como en el Perú³⁹, donde a partir del Concilio Provincial Límense de 1567 las leyes conciliares fueron adoptadas en las nueve diócesis del

³⁹ Pedro García y Sanz, Apuntes para la historia eclesiástica del Perú, I, Lima, 1876. Valentín Trujillo Mena, La legislación eclesiástica en el virreinato del Perú durante el siglo XVI, Lima, 1981.

Arzobispado de Lima, es decir, en Cusco, Quito, Panamá, Popayán, Nicaragua, La Plata, Paraguay, Santiago de Chile y la Imperial. Como sabemos, en Trento se buscó la renovación total de la Iglesia y en sus disposiciones finales se sugirió el uso de las imágenes como medio de instrucción doctrinal. De este modo, se privilegió la puesta en escena de un repertorio grande de imágenes que apoyaran conceptualmente la nueva política religiosa. En la iconografía de Trento vemos el énfasis puesto en las escenas de martirio, en los retratos de los mártires y anacoretas, en la actitud introspectiva de las figuras, en la santidad de los personajes, y en todo recurso que tuvo a mano a fin de impresionar sensorial y didácticamente al observador.

Esta nueva corriente estética impregnada de misticismo transformó también la producción de los talleres americanos, propiciando, desde comienzos del siglo XVII, un paulatino abandono de las formas del arte italiano en favor de otras donde se hizo gradualmente evidente un mayor estudio del entorno natural por parte de los pintores y un mayor interés también por lograr texturas veraces a partir de la observación del mundo de los objetos. A pesar de lo novedoso de esta propuesta y de la aceptación general que tuvo entre los artistas, la pintura virreinal conservó el uso de ciertos temas por los que se le suele relacionar con la Edad Media más que con el arte europeo de su época⁴⁰.

Uno de los temas que se mantuvo vigente incluso hasta el siglo XIX es el Juicio Final. El que observamos en un cuadro del convento de los Descalzos de Lima muestra la tendencia de un buen número de pintores coloniales a seguir prototipos medievales del norte europeo donde se practicaron tanto en pintura como en grabado y también en la iluminación de libros. Desde mediados del siglo XI aproximadamente se conoce la figura de la Maiestas Domini o Cristo en Majestad, cuyo ejemplo más antiguo parece ser el del libro de oraciones del emperador Otón III, de la escuela de Mayence y que hoy se guarda en la biblioteca del castillo Pommersfelden [cod. 2940]. Este mismo modelo fue representado constantemente en la decoración de otros libros, en la pintura mural y en los frontales de los altares en las iglesias románicas. Muestra a Cristo dentro de una mandorla sentado sobre una porción del arco iris y bendice con la mano derecha en alto. Lo encontramos, igualmente, en la pintura flamenca del siglo XV en las obras de pintores como Stephan Lochner representado como un juez benigno, y finalmente lo volvemos a ver en el Nuevo Mundo convertido en un juez que lanza sus rayos de castigo sobre los hombres. A veces los rayos son reemplazados por una espada y, otras, lleva una rama de olivo en la mano izquierda. Por lo general, las figuras de los santos o la Virgen interceden para aplacar su ira y conseguir así que los errores humanos sean perdonados.

⁴⁰ Francisco Stastny, Síntomas medievales en el "barroco americano", Lima: IEP, 1993 (documento de trabajo, 63, serie Historia del Arte, 1).

El modelo es el mismo pero su carácter ha cambiado. La dualidad premio y castigo que nos ofrece la retórica cristiana aparece aquí retratada con toda claridad en los atributos que Cristo sostiene en ambas manos. El arco iris, elemento siempre presente en estas composiciones, señala su doble naturaleza –humana y divina- que le fue otorgada a través de la Virgen, lo que hace del arco iris un instrumento de alabanza mariana, tal como atestiguan leyendas conocidas en la segunda mitad del siglo XVII⁴¹.

El cuadro del convento de los Descalzos que citamos anteriormente (lámina 9) luce una composición en tres registros. En el superior, Cristo está sentado sobre el arco iris y lleva rayos en la mano derecha en alto, se encuentra acompañado de ángeles músicos y también de santos y santas que se agrupan a los extremos detrás de las figuras orantes de la Virgen María y San Juan Bautista. A los pies de Cristo vemos una cartela con la siguiente inscripción: *nexo hermoso de tres ruegos / tanta eficacia acredita / que al mismo dios le suspende / rayos que al mundo fulmina*. Esta inscripción se relaciona idealmente con las imágenes de los santos Domingo, Pedro Nolasco y Francisco que aparecen en la zona media del lienzo en éxtasis y arrodillados sobre medallones que conforman el registro inferior. Cada medallón describe un pasaje de la vida del santo y tienen en la parte baja ruegos elevados a Cristo para disuadirlo de destruir el mundo.

En atención a lo representado mediante las figuras, reforzado con los textos escritos sobre el lienzo, podemos deducir que la esencia del tema es la intercesión de los santos Domingo, Pedro Nolasco y Francisco ante Cristo por la salvación del mundo y el perdón de los pecados. Para ello se ha recurrido al viejo modelo del Cristo Juez de origen medieval, se ha destacado el papel que cumplen los santos mencionados de acuerdo a las leyendas de sus vidas y se ha hecho uso de una literatura escrita en verso y prosa para reforzar el discurso evangelizador de los personajes señalados.

Restricciones de espacio imponen un necesario límite al presente trabajo en el que nos hemos ocupado de ciertos temas alegóricos acompañados de textos escritos con los que conforman una unidad. Como reflexión final, es indispensable señalar que el recuento de las pinturas que hemos presentado hasta aquí resulta útil para la discusión

⁴¹ Guerra y Rivera, Ob. Cit. Aquí se señala la creencia común en el siglo XVII que los extremos del arco iris descansan en el cielo y en la tierra de donde proviene su identificación con la doble naturaleza de Cristo. Del mismo modo, se solía identificar los colores verde, rojo y cerúleo que se desprenden del arco iris con las virtudes marianas Esperanza, Caridad y Fe, respectivamente. Por otro lado, hay que considerar que en la iconografía desarrollada desde el siglo XVI se menciona que el arco iris fue concebido también como un atributo de la alegoría del Juicio. Ver: Norma Cecchini, *Dizionario Sinottico de Iconologia*, Patron Editores, Bologna, 1976.

expuesta, la misma que es solo un comentario preliminar sobre el género de la pintura como documento escrito a modo de exhortación, a modo de instrucción o como pensamiento piadoso. Cualquier otro trabajo futuro sobre el tema deberá añadir nuevos ejemplos al caso y considerar también el papel desempeñado por el mecenas en la elección de los programas iconográficos que los pintores indios interpretaron tan acertadamente. Una mención a los pintores indios se apoya en juicios emitidos en varios momentos de nuestra exposición sobre algunas de estas pinturas cuyas características de forma y construcción del espacio pictórico se relacionan con las tradiciones andinas del siglo XVIII. La alegoría en el Nuevo Mundo se enmarca también dentro de la función catequizadora que se le dio a la imagen en el virreinato peruano, donde la mayor parte de los retratos y escenas narrativas salidas de los talleres de Cusco, Lima, Puno y otra regiones se propusieron como modelos de perfección para inspirar, a su vez, modelos de conducta cristiana.

Miraflores, Julio del año 2002



Lámina 1. *Antón Francesco dello “Scheggia”. Las siete virtudes cardinales y teologales. Segunda mitad del siglo XV. Museo Nacional de Arte de Cataluña. (antigua colección Cambó)*



Lámina 2. Quejas de Cristo al mundo ingrato. Siglo XVIII.
Colección privada. Lima.



Lámina 3. El profeta Elías y santos carmelitas. Siglo XVIII. Iglesia de San Sebastián. Huancavelica.



Lámina 4. Los santos Domingo y Francisco forman un solo cuerpo en Cristo. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco. Huancavelica.



Lámina 6. Conocimiento de la Trinidad a través de las virtudes. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco. Huancavelica.



Lámina 7. La Justicia, detalle del cuadro anterior.

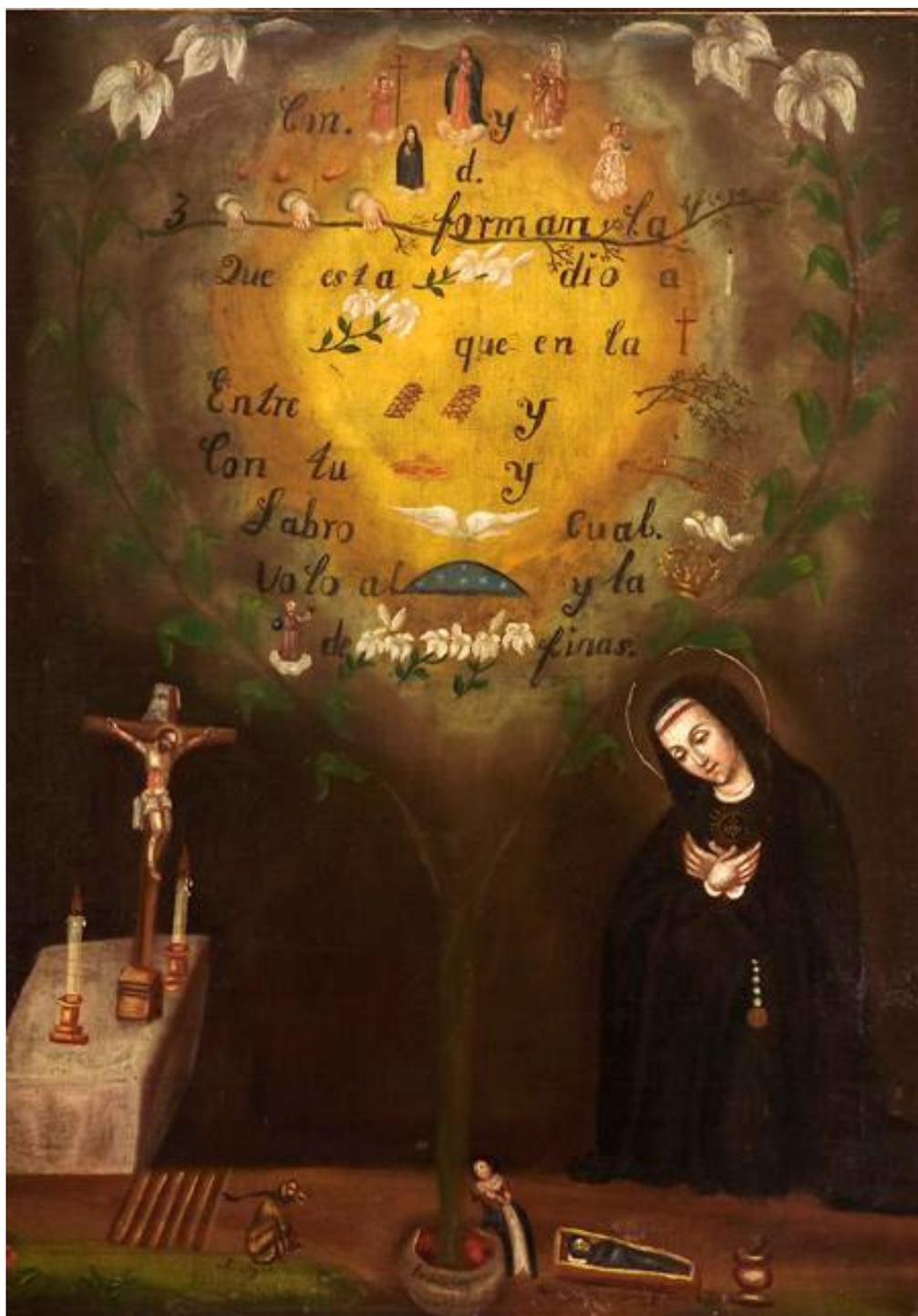


Lámina 8. Jeroglífico de la santa Mariana de Jesús de Quito. Siglo XVIII. Colección Barbosa-Stern, Lima.



Lámina 9. Los santos Domingo, Pedro Nolasco y Francisco interceden ante Cristo Juez. Siglo XVIII. Convento de los Descalzos. Lima.