

VIEJOS DIOSES PARA UN NUEVO MUNDO: LOS SÍMBOLOS EN LA PINTURA CUZQUEÑA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

SUSANA SARFSON

Universidad de Zaragoza

RODRIGO MADRID

Universidad Católica de Valencia

EN LA CONSTRUCCIÓN de la realidad iberoamericana y su estética confluyen elementos del sustrato de los pueblos originarios con las aportaciones europeas. La religión nueva y las religiones antiguas fueron factores de conformación de identidades, pero también de la génesis de un patrimonio artístico y cultural de características propias que gestiona símbolos y metáforas de ambas cosmovisiones con el propósito de comunicar ideas inefables. Ese patrimonio cultural heredado del Virreinato del Perú tiene una riqueza excepcional. Sus manifestaciones artísticas y musicales muestran elementos de sincretismo entre las culturas originarias americanas y la española, especialmente a través de la labor desarrollada por los jesuitas, y que constituyen una fuente de muchas de las tradiciones populares actuales. Este trabajo propone ofrecer un espacio de reflexión sobre esta confluencia que se abordará desde varias dimensiones: cultural, antropológica, religiosa, artística, musical. Así, se exponen rasgos relevantes del sincretismo religioso y simbólico que se pone de manifiesto en las Artes Plásticas, ejemplificado a través de obras pictóricas concretas (referidas a representaciones de la Santísima Trinidad, la Virgen y los ángeles), y se refieren algunos ejemplos del repertorio musical colonial hispanoamericano vinculados con estas representaciones.

I. ANTECEDENTES

Los hechos que dieron origen a las artes plásticas y musicales, a las partituras de la época colonial que hoy celosamente se conservan en los archivos hispanoamericanos, son la consecuencia de una larga conquista, a veces hecha a sangre y fuego y otras realizada con humildad, que pretendía atraer costumbres, lenguas y modos de vida que hicieran viable para los conquistados el

mensaje cristiano. La posición de superioridad de los conquistadores no arrebató a los pueblos originarios toda su cultura. El maridaje de ambos mundos, caso singular de la conquista española, produjo una música y, en general, producciones artísticas, anudando lazos que hicieron –teniendo en cuenta el tiempo que les tocó vivir–, más humano el difícil choque de culturas. Es así que, en especial en las artes plásticas y decorativas, el sincretismo entre elementos aportados por el cristianismo se entrelazan con otros provenientes de la cosmovisión y simbolismo indígena, dando como resultado una nueva identidad que se refleja en las expresiones artísticas y en sus símbolos.

En España el Barroco es el arte de la Contrarreforma, ya que la Iglesia española, para reaccionar contra la severidad e iconoclastia del Protestantismo, alentó y promovió la edificación de recintos religiosos, tanto iglesias como conventos, con una enorme profusión de imágenes, a la vez que un repertorio musical propio. Hay que tener en cuenta que el barroco es para España una época de expansión en América. Un elemento de suma importancia para la evangelización era la incorporación de las élites nativas a la religión: por esto la teatralidad de las manifestaciones artísticas religiosas en las colonias americanas era una forma de promover la emoción a través de las artes plásticas, la arquitectura, y la música que impregnaba esos espacios.

Se buscaba, tanto en artes visuales como en música, que la influencia de la Iglesia sobre los artistas fuese dirigida a emocionar y enardecer la devoción mediante estímulos psicológicos, plasmados en obras suntuosas y exaltadas. Las obras del Barroco se apoyan en un decorado vistoso y muchas veces en una ilusión visual. La arquitectura barroca da importancia a la decoración que ha de ser fastuosa y espectacular. En esta estética son importantes los contrastes de claroscuros violentos: la luz contra la oscuridad; los acusados juegos de luces y sombras, el tenebrismo. La música barroca tendrá muchas cuestiones en común con esta manifestación de las artes visuales y así generará contrastes sonoros.

Las ciudades virreinales aspiraban a parecerse a las poblaciones de la metrópoli: buscaban recrear el mundo español aunque se recurría, parcialmente, a los materiales y recursos locales, que se integraban con todo aquello que se llevaba directamente desde España. La ciudad virreinal, con su orden social, ritos y fiestas solemnes, representaba la civilización, y la música es uno de los elementos que la integran y caracterizan. La música de catedrales y conventos americanos guarda una semejanza intencionada con la España peninsular: tanto en la organización de los puestos musicales como en la música que se interpreta subyace la aspiración a imitar y recrear este ambiente musical.

El Virreinato del Perú se extendió sobre gran parte del imperio incaico, y la evangelización de sus dirigentes era fundamental para integrar a la población dentro del imperio español. Por esto la música y las bellas artes tuvieron un papel relevante, como parte de la solemnidad y boato que otorgaban dignidad e importancia a los rituales religiosos. Así, la presencia y acción de la Compañía de Jesús en el Virreinato tiene fuertes repercusiones, puestas de manifiesto en las representaciones iconográficas que decoran catedrales y conventos, orientando la función didáctica de las imágenes plasmadas a través de un lenguaje artístico que entrelaza símbolos europeos y americanos.

El florecimiento de la emblemática y su reelaboración en el contexto jesuítico también introduce elementos simbólicos y alegóricos que constituyen una forma comunicativa que se va haciendo propia del lenguaje artístico de los virreinos. La referencia fundamental es el *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato¹. Cada uno de los emblemas o empresas se componía de una sentencia o ánimo, una imagen, grabado o cifra, y un texto o poema que esclarecía el significado, y su propósito era simbolizar un vicio o una virtud.

En el Diccionario de Autoridades² se refiere el significado de *emblema*:

Se entiende un cierto género de Geroglífico [sic], symbolo o empresa, en que se representa alguna figura o cuerpo de cualquier género o especie que sea, al pie del cual se escriben unos versos, en que se declara el concepto o intento que se encierra en ella: y casi siempre de cosas morales y graves.

El libro de Alciato fue fuente para creaciones literarias, pictóricas y musicales, y la referencia alegórica era una vía expresiva cara a la sensibilidad artística del barroco. Las analogías, las correspondencias, los juegos de ingenios propios de la concepción artística del momento son elementos que, en las representaciones pictóricas alentadas por los jesuitas en el marco de la religiosidad andina, fructifican en cierto entrecruzamiento e integración de simbolismos, pero puestos al servicio de la captación y elevación espiritual cristiana.

Por otra parte, las fiestas religiosas eran momentos de expansión sensorial: elementos sonoros, visuales, textuales y rituales se conjugaban para asombro de los participantes, para conmover mediante todos los recursos que la música ofrece en un contexto de liturgia. Al romper la rutina, y mediante la comple-

¹ ALCIATO, G. A., *Emblematum liber*, 1531, Madrid, Akal, 1985.

² RAE, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces*, t. III, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1732.

.....

jidad que sobreviene del encuentro de música, texto, arte y liturgia, se desencadena una suerte de dramaturgia:

Las posibilidades espectaculares en este ámbito de novedosas fronteras de rito y teatro son, como decía, muchas, y van de los villancicos representados, dances y danzas, cantos y sermones con apariencias, pasiones, vía vía y belenes vivientes, pastoras, etc., a autos, farsas, comedias de santos, pasando por una gran variedad de manifestaciones folklóricas profanas, fuera de los templos. Todo ello con las funciones de válvula de escape, cohesión, autorreconocimiento³.

II. LA DIVINIDAD EN EL IMPERIO INCAICO

El sentimiento religioso, la admiración y veneración ante el misterio de las fuerzas del universo son propios de las culturas humanas y se contextualizan sobre la geografía y las vivencias de los pueblos. El mundo incaico con capital en Cuzco sustentó una religión compleja. Aunque no vamos a extendernos acerca de la religión incaica, es significativo recordar algunas consideraciones importantes en el sincretismo cultural y artístico al que nos referimos en este trabajo. En la cosmovisión incaica existían tres planos del universo: el *Hanan Pacha* era considerado el mundo de arriba, el *Kay Pacha* el mundo de aquí, y el *Uku Pacha* el mundo inferior. El culto a *Virachocha*, señor del universo, se había originado en el Lago Titicaca y era propio de las clases dominantes; se le consideraba hijo del dios-sol antiguo: *Ñaupá*⁴. *Inti*, el sol, era siervo de *Viracocha*, y la deidad fundamental en el imperio Inca; *Mama Killa*, madre, esposa y hermana de *Inti*, se asimilaba a la luna. La *Pacha Mama* es la deidad telúrica compartida con el pueblo aymara: la madre tierra que provee el sustento. *Pachacamac*, hijo del sol, era venerado como Señor de los Temblores.

A raíz de la llegada de los conquistadores a América, el desarrollo de las ciudades virreinales y poblaciones jesuíticas impulsó también la evolución del arte. Se fue desarrollando un tipo de pintura que fusionaba rasgos de ambos continentes, a la vez que mezclaba tradiciones populares del Nuevo Mundo con las corrientes pictóricas de España. La llegada de los españoles a Cuzco (*Cosqo*, nombre que en quechua hace referencia al ombligo del mundo) per-

³ AMORÓS, A. *et al.*, «La fiesta sacramental barroca», *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 216.

⁴ Aún en la actualidad, en el habla coloquial argentina se dice que algo es «del tiempo de *Ñaupá*» para referir que se trata de algo arcaico.

mitió que ciertos rasgos heredados del Renacimiento, tomaran cuerpo en la mente y el ingenio de los pintores locales, y se desarrollaran dando lugar a un Barroco pleno de simbolismos que entronca tradiciones del Viejo y del Nuevo Mundo.

Este florecimiento de las artes que enseñoreaban los dominios de Felipe II corrió parejo al mestizaje, a la consanguinidad de los conquistadores con los indígenas. Los artistas plasman un mundo mezclado con el deslumbrante colorido que hoy identificamos plenamente con la llamada «pintura cuzqueña». En tablas y lienzos se mezclan temas religiosos con elementos profanos, no excluyendo motivos militares (los *ángeles arcabuceros*), que se difundieron en las principales casas y templos de las ciudades del Virreinato del Perú, y se presentan en obras de propósito didáctico en la labor misionera llevada a cabo por varias órdenes religiosas.

III. LA ESCUELA CUZQUEÑA

El Cuzco era la capital del imperio Inca, y como tal, residencia de su clase gobernante y sacerdotal. Por lo tanto, su evangelización era de importancia estratégica, ya que la adopción del cristianismo por la élite incaica iba a ser decisiva en la evangelización de sus dominios. Las artes plásticas adquieren una dimensión didáctica en la que confluye la necesidad de belleza (otro atributo de las clases dominantes incaicas) y las enseñanzas acerca de la nueva religión.

En las últimas décadas del siglo XVI, la construcción de la Catedral de Cuzco y de todas las iglesias, conventos y casas nobles y aristocráticas de la ciudad, da pie a la llegada de artistas europeos (italianos y españoles) que no solamente revisten estos espacios con esculturas, pinturas y ornamentos arquitectónicos, sino que originan talleres donde se consolida un estilo y lenguaje artístico propio. Por otra parte, el papel que el arte tenía en la evangelización era relevante, especialmente dentro del ámbito de actuación de las órdenes religiosas quienes tenían especial interés en plasmar a través de la iconografía tanto los conocimientos teológicos morales y filosóficos como facilitar didácticamente su comunicación a la población local.

En la génesis de la pintura cuzqueña tres pintores italianos tuvieron un marcado influjo: Mateo da Lecce, Angelino Medoro y Bernardo Bitti llegaron al Virreinato del Perú. Los dos primeros trabajaron especialmente en Lima, pero Bernardo Bitti se instaló en Cuzco. De esta manera llega la influencia de

modelos estéticos propios del renacimiento tardío y manierismo. Asimismo, era frecuente tomar como modelo de pinturas sacras los grabados flamencos que se proyectan en la composición de los paisajes, la arquitectura reflejada, todo esto dentro de una concepción didáctica y evangelizadora. Ya en el siglo xvii, la pintura cuzqueña había extendido su lenguaje al extenso Virreinato del Perú, con otros importantes focos de producción artística: la escuela potosina, entre cuyos pintores más importantes mencionamos a Melchor Pérez de Holguín, y la escuela quiteña. A comienzos del siglo xviii queda consolidado un estilo definido, y las representaciones religiosas se producían en talleres donde los artesanos tenían una producción ingente, dada la necesidad de dotar a las iglesias, conventos y catedrales de este importante recurso auxiliar para la evangelización.

IV. LAS REPRESENTACIONES DE LA TRINIDAD

En general, las representaciones pictóricas de la escuela cuzqueña suelen tener poca profundidad, aunque están arropadas por elementos grupales, ya sean ornamentales o físicos (personajes religiosos o profanos, animales, paisajes, adornos florales, etc.). El esplendor de los detalles, la serenidad de los rostros, los adornos inspirados en el mundo indígena y en la naturaleza local son otras de sus señas de identidad. Para comprender su significación hay que bucear en el alma del indígena para quien la tribu, el pueblo, la colectividad, puede ser más importante que el individuo. El elemento más relevante que ponemos de manifiesto a través de este trabajo es la representación de la divinidad cristiana mediante convenciones plásticas que integran la cosmovisión de los indígenas: la Trinidad como misterio que se plasma en tres idénticas imágenes de Jesús, el sincretismo entre elementos nativos, cristianos y españoles.

Ahora bien, la importancia de la pintura como medio de evangelización, especialmente en la capital del antiguo imperio incaico, obliga a la búsqueda de recursos expresivos y simbólicos que favorecieran la comunicación de los distintos aspectos de la nueva religión. En este sentido, la dificultad de explicar el concepto de la Santísima Trinidad lleva a la búsqueda de imágenes que ayudaran didácticamente. Así, resultaba útil la representación de tres personas iguales como forma de acercamiento a la comprensión de los pueblos indígenas.

Esta forma de representación no era original del Nuevo Mundo, sino que retomó una tradición anterior. Sus antecedentes inmediatos se encuentran en

Europa. Aunque se pueden rastrear representaciones de dioses prerromanos y orientales trifaciales, nos remitimos al ejemplo de representaciones cristianas.

Por ejemplo, en el Monasterio de monjas cisterciense de Santa María de la Caridad en Tulebras (Navarra, España) se conserva una tabla de la Trinidad trifacial atribuida al aragonés Jerónimo de Cosida (circa 1516-1592) hacia 1570. Al parecer, esta representación se basa en un modelo de un Códice de Manresa (desaparecido). En Cuenca de Campos (Valladolid, España), perteneciente a la Iglesia Parroquial de los Santos Justo y Pastor, se conserva otro cuadro donde existe una representación similar de la trinidad trifacial. La pintura es anónima y está datada hacia finales del siglo XVI o comienzos del XVII. Fue expuesta en la edición de la exposición «Las edades del hombre» en Soria, en 2009. En Fuenterrabía (España), en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y del Manzano existe otro cuadro similar, que, probablemente al carácter periférico de su situación ha llegado hasta el siglo XXI pese a las condenas papales ya mencionadas. En el Palazzo Vecchio de Florencia también existe un ejemplo de Trinidad Trifacial, en un fresco. Estas representaciones de un único sujeto con tres rostros, que sostiene un ideograma donde se esquematiza una explicación, estarían dedicadas en especial a la Didascalia, y como aclaración gráfica de un concepto teológicamente complejo.

Sin embargo, este tipo de representación de la Trinidad, provocaba reacciones negativas. Por ejemplo, Martín de Roc, en 1623, dice:

Entenderasse [sic] quan imprudentemente pinten algunos para representar a la Santísima Trinidad, un hombre con tres rostros, o tres cabeças, con que escandalizan a la gente cuerda, hazen errar a los ignorantes, ocasionan las calumnias de los herejes. Mejor hazen los que la representan en tres personas humanas con un cetro y una corona: que en otras tantas se mostró ella misma al Patriarca Abraham debajo el traje de peregrinos. Genes.³⁵.

El Papa Urbano VIII prohíbe y condena en 1628 este tipo de representaciones de la Trinidad, ordenando la destrucción de las existentes. Sin embargo, en el Virreinato del Perú encontramos varios ejemplos de Trinidades trifaciales que responden al modelo mencionado, y datadas a fines del siglo XVII o comienzo del siglo XVIII: un sujeto único con tres rostros y el ideograma en forma de triángulo investido con la explicación en forma esquemática de la existencia de tres personas y unidad de sustancia. Uno de estos cuadros se

⁵ ROA, M. de, *Antigüedad, veneración y fruto de las Sagradas Imágenes y Reliquias*, 1623, cap. 3, ff. 14r-14v.

conserva en Lima, otro en Sucre: en el Museo de Charcas Colonial. Es probable que estas Trinidades trifaciales estuvieran alejadas del culto público, y se restringiera su presencia a ámbitos privados eclesiásticos.

Asimismo, en otras pinturas coloniales, la representación de la Santísima Trinidad como tres personas iguales acercaba el complejo concepto a pueblos que provenían del politeísmo, y el isomorfismo de las figuras favorecía el acercamiento a la religión católica. Gaspar Miguel de Berrio fue un pintor potosino en cuyas obras se trasluce a veces el paisaje de su ciudad natal. Es autor de la *Coronación de la Virgen por la Trinidad* representada como tres personas iguales con capas pluviales que vemos en la figura, cuadro conservado en el Museo de la Casa de la Moneda (Potosí, Bolivia). Conviene subrayar que la mayor parte de los ejemplos mencionados de diversas representaciones de la Trinidad, corresponden a pinturas de la escuela cuzqueña datadas en el siglo XVIII.

V. LA VIRGEN HILANDERA

Nuevamente nos referiremos a una forma de acercarse a la cosmovisión de los pueblos originarios a través de la ancestral devoción a la Pacha Mama, divinidad telúrica cuya importancia llega al día de hoy, en que en los pueblos andinos de Perú, Bolivia y noroeste de Argentina se sigue respetando la fuerza misteriosa pero determinante de la tierra como dadora de sustento, donde las *apachetas*⁶ siguen presentes en los caminos, aunque coronadas con una cruz cristiana.

El sincretismo popular muchas veces ha entrelazado la veneración a la Pacha Mama y a la Virgen María, y en cierta medida hay un reflejo de esto en obras de la pintura cuzqueña. Encontramos pinturas de advocaciones de la Virgen dentro de la figura de un cerro. La «Virgen del Cerro» que se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí, prácticamente asimila la montaña a la Virgen, que es coronada por la Trinidad en presencia del dios *Inti*.

Una devoción que se difunde ampliamente es la advocación de la Virgen Niña Hilandera: la representación de una *ñusta*, o princesa incaica, con su rica vestimenta, lujosamente guarnecida, la *vincha* o diadema indígena, y la rueca con un vellón de lana, es una de las más repetidas. Existen numerosos ejemplos conservados en las ciudades de Lima, Sucre, Potosí y hasta en Buenos Aires con representaciones de esta Virgen Hilandera. Es llamativo el hecho de

⁶ Altarcillos a la vera de un camino, en honor a la *Pacha Mama*. A veces los caminantes depositan tabaco o alimentos para invocar la protección de la Madre Tierra.

que esta advocación de la Virgen niña hilandera realizó el camino de regreso a España: Francisco Galdames Cano, oriundo de Ayamonte (Huelva) que hizo fortuna en el Virreinato del Perú, en su testamento, otorgado en la Ciudad de los Reyes (hoy Lima) en 1655, deja una suma destinada a la fundación de un Hospital de Niños Expósitos en su pueblo natal. Este hospital se funda bajo la protección de Nuestra Señora de la Purificación en 1674. Y formando parte de una serie de pinturas donadas al mismo se encuentra una Virgen Niña Hilandera, anónimo datado hacia el 1700. Subrayando lo anterior, entre las obras conservadas en el Archivo Musical de la Biblioteca Nacional de Bolivia, en Sucre, se encuentra el dúo *A Nuestra Señora de Surumí*⁷, que evoca en su texto la imagen venerada en esa localidad:

¿Quién es la Niña Divina
que viene a ilustrar la sierra
desde la esfera de luces
*sol, luna, aurora estrellas?*⁸

CONCLUSIONES

El amplio y complejo imperio dominado por los Incas tiene un nexo fundamental con su geografía: los Andes y su naturaleza son inherentes a su cosmovisión. El Imperio Inca, como más tarde lo hizo el Imperio Español, llevó su cosmogonía hasta donde llegaban sus dominios, y, uno sobre otro, los susstratos de pensamiento y las deidades se fueron integrando hasta conformar un concepto en el que la percepción y el sentimiento de lo divino permanece más allá de las formas concretas de veneración. Una vez consolidado el Virreinato del Perú, la escuela cuzqueña y sus representaciones de lo sagrado adquieren una personalidad propia. La belleza de la pintura cuzqueña trasciende lo estético: el valor del símbolo y el esplendor de los detalles le otorgan una dimensión compleja. Se vislumbra cierto sincretismo entre el mundo de los pueblos originarios, sus jerarquías, su sentido de lo sagrado y la cosmovisión cristiana que constituyen un elemento distintivo de este arte. Asimismo, la misión jesuítica, en la necesidad de desarrollar y afirmar la evangelización, otorga a la pintura una forma de acercamiento didáctico a los conceptos teológicos mediante la belleza de la obra de arte y el símbolo.

⁷ ANÓNIMO, *Dúo a Nuestra Señora de Surumi*, ANB 627, en SARFSON, S., *Cantadas, tonos y villancicos en el barroco boliviano*, Valencia, Piles, 2010, pp. 95-96.

⁸ <<http://www.youtube.com/watch?v=KGRywn2U6EU>>.



Fig. 1. Coronación de la Virgen, Gaspar Miguel de Berrio. Museo de La Paz, Bolivia.



Fig. 2. Virgen Niña Hilandera. Convento de Santa Teresa, Potosí, Bolivia.