

«Dime con quién andas y te diré quién eres».
La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656
Ramón Mujica Pinilla

Cristo mío, si por azar desearais librar a algunos paganos del castigo eterno, salvad en mi nombre a Platón y a Plutarco, ya que ambos estuvieron muy cerca de vuestras leyes, tanto en sus enseñanzas como en su forma de vida. Así no supiesen que como Dios reinabas sobre todas las cosas, sólo en este asunto se requiere de ésa vuestra caridad, que os permite salvar a los hombres sin pedir nada a cambio.

Juan Mauropons de Bizancio (circa 1000-1081)

1. Introducción: definiendo nuestros términos

Según Raúl Porras Barrenechea, para la primera generación republicana de América, la Colonia representó una suerte de «Edad Media» peruana. Siendo antihispánicos e hijos intelectuales de la Ilustración francesa, los patriotas revolucionarios de la Emancipación estereotiparon este periodo histórico como «una etapa absolutamente negativa de oscurantismo, de superstición y de feudalidad», en la que –como cantaría nuestro Himno Nacional en 1821– sólo se oyó el «estruendo de broncas cadenas que escucharon tres siglos de horror» (Porras, 1962, p. 5-6). La realidad histórica fue otra. La emancipación americana se fundamentó en la Escolástica, y la alianza preindependentista entre criollos e indígenas fue una reacción conservadora contra las reformas borbónicas del siglo XVIII. El Siglo de las Luces había sembrado sus ideas dentro y no fuera del Imperio español y el movimiento emancipador era más afín al pensamiento medieval español que al racionalismo antirreligioso cartesiano (Stoetzer, 1982). Continuidad y cambio:

dos procesos simultáneos que los protagonistas históricos no siempre están capacitados para ver.

Con el fin de autodefinirse y diferenciarse de su pasado inmediato, por lo general los profetas de una nueva etapa histórica satanizan a los pensadores que los preceden. Pero, en realidad, la historia es continua y los contrastes entre periodos históricos sucesivos son menos agudos o claros de lo que se supone. La voz «Edad Media», o «Edad Oscura», fue acuñada por Petrarca (Mommsen, 1942, p. 226) y difundida por los humanistas del Renacimiento italiano para significar que entre ellos y la Antigüedad clásica se interponían mil años de estancamiento cultural o de tinieblas históricas. En realidad, visualizar la Edad Media como una Edad Oscura reflejaba más un prejuicio histórico que una falta de actividad intelectual y artística en esos siglos¹. Dijeran lo que dijeran, los humanistas del Renacimiento italiano eran los herederos y sucesores de los retóricos y gramáticos medievales (Kristeller, 1982). El nuevo aristotelismo renacentista no sustituía sino continuaba la tradición escolástica medieval y el platonismo de la Academia florentina —a pesar de sus nuevas incursiones en la cábala hebrea y de legarle a Occidente la primera traducción completa al latín de Platón y Plotino— partía del mismo principio teológico que San Agustín instauró para toda la Edad Media. A decir, que la única diferencia real entre la filosofía platónica y el cristianismo era el misterio de la Encarnación, pues Platón había llegado a tener vislumbres, aunque rudimentarias, de la Trinidad cristiana (Klibansky, 1950, p. 23).

Por motivos similares, el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo no representaron una ruptura radical con el pasado clásico y medieval. Sucedió más bien todo lo contrario. La existencia geográfica-empírica de un Nuevo Mundo permitió cuestionar, en algunos aspectos, la autoridad de los cosmógrafos clásicos². Sorprende, eso sí, la persistencia de sus antiguos modelos del

1 Los historiadores ya hablan de tres grandes renacimientos medievales de cultura clásica, siendo el más importante el del siglo XII, que, a diferencia del Renacimiento italiano del *Quattrocento*, comprometió a toda Europa. Éste fue el periodo cuando aparecieron las primeras universidades y se recuperaron las ciencias y la filosofía griegas (enriquecidas ahora por sus comentaristas árabes), cuando floreció la literatura vernácula, la poesía latina, la jurisprudencia romana y la arquitectura y la escultura basadas en modelos clásicos (Haskins, 1972).

universo, que sistemáticamente ordenaban las nuevas realidades a la luz de la antigua historiografía y cosmología grecorromana (Grafton, 1992).

En un inicio los autores europeos de los siglos XV y XVI confundieron a la población americana con las razas míticas, marginales o monstruosas de la Antigüedad europea. Aquí se encuentra a los cíclopes, sátiros, gigantes, pigmeos y amazonas desnudas —las hijas guerreras de Marte— descritos por Hesiodo, Aristóteles, Plinio, San Agustín y San Isidoro, entre otros. Los paralelos entre el Viejo y el Nuevo Mundo son tan exactos que cuando se publica en Zaragoza la edición príncipe de López de Gómara, titulada *Historia de las Indias* (1552), se utilizan los mismos grabados que habían servido para ilustrar la edición española de *Las quatorze décadas de Tito Livio* (1520) de fray Pedro de la Vega (Sebastián, 1990, p. 449).

Ya en el siglo XVII los teólogos del virreinato peruano están al tanto de los cuatro modelos del universo que conviven simultáneamente en Europa: el cosmos geocéntrico y finito de Aristóteles, Ptolomeo y Santo Tomás; el universo teocéntrico de Nicolás de Cusa; el cosmos heliocéntrico de Aristarco de Samos, Pitágoras y Copérnico; y el cosmos infinito y heliocéntrico de Giordano Bruno (Couliano, 1987, p. 23). El criollo peruano Nicolás de Olea (n. 1635) cita a Campanella, a Descartes, a Nicolás de Cusa, a Tito Bracke y a Giordano Bruno, pero se niega a abandonar el geocentrismo medieval, que, con pequeñas variantes, será difundido desde los púlpitos y las aulas universitarias del Perú.

Aristóteles hablaba de ocho esferas celestes, Ptolomeo mencionaba nueve, y los escolásticos medievales hablaban de diez cielos. En el Renacimiento se describe once, sin contar al cielo empíreo —el aporte cristiano al modelo clásico del universo: el *Primum Mobile*—, donde se originaba el movimiento del universo y donde residían Dios y sus bienaventurados (Green, 1968, vol. 2, cap. 2). Tal como lo describe fray Diego de Hojeda en su famoso poema *La*

- 2 En una época cuando los doctores de los grandes centros médicos de Europa juramentaban defender la autoridad de Aristóteles, en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590) el jesuita José de Acosta lo rebate —en base a la experiencia empírica— para mostrar cómo la zona tórrida o quemada del Sur, inhabitable para los antiguos cosmógrafos, tiene un clima cálido y «cómodo para la vida humana» (lib. 1, cap. 9).

Cristiada (1611) sobre la fábrica del cosmos —es decir, sobre las esferas celestes y las constelaciones—: «El cielo empíreo, trono rutilante,/Y palacio de Dios allí se vía,/estable, fijo, claro, radiante,/ Que en apacible y santa luz ardía:/De fuego puro o de un rubí flamante...» (lib. 2). Siguiendo los pasos de Aristóteles, para los teólogos virreinales la cosmología era una rama de la física, pero la física era, a su vez, una rama de la metafísica: la ciencia del Ser. Y así, tal como lo sostenía el jesuita y metafísico limeño Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), por más que se descubriesen «millones de millares de mundos», el conocimiento empírico de las ciencias naturales estaba trágicamente limitado, pues, al final, «tanta es su divina y estupenda omnipotencia que puede este Señor a todos los cielos, a toda la tierra, a todos los mares, poner en tanto espacio como es la punta de un alfiler» (Ruiz de Montoya, 1991, p. 24). A diferencia de la cosmografía moderna —basada en la observación externa del cosmos y sujeta a cambio permanente—, la cosmología medieval y renacentista explicaba la relación inalterable entre el mundo natural y el sobrenatural. Su meta no era únicamente conocer el origen y la estructura física del universo, sino proporcionar un mapa ontológico de los diversos niveles de existencia material y espiritual, a fin de mostrar la perfección atemporal y simbólica del cosmos.

Por otro lado, la cosmología geocéntrica —a diferencia de lo que suele pensarse—, lejos de exagerar la importancia del hombre en el universo, lo confinaba a la región sublunar —a la Tierra, el ámbito de la generación y de la corrupción— y venía acompañada de una psicología, también de origen clásico, que le era complementaria: la patología humoral de Hipócrates y Galeno. Según esta teoría, toda la humanidad podía dividirse en cuatro tipos o ‘temperamentos’ distintos de hombres —los sanguíneos, los flemáticos, los coléricos y los melancólicos—, en los que predominaba un elemento cosmológico y un planeta. A pesar del esfuerzo renacentista por identificar el temperamento melancólico con el don de la profecía, los interrogatorios inquisitoriales a los que fue sometida Isabel Flores de Oliva, conocida como Santa Rosa de Lima (1584-1617), demuestran que el Santo Oficio, por no mencionar a los extirpadores de idolatrías indígenas, analizaba toda experiencia religiosa o visión sobrenatural a la luz de esta patología humoral, aunque la enriquecía con las discusiones aristotélicas sobre los usos y abusos de las facultades del alma —el intelecto, la percepción sensorial y la imaginación— y con elementos de la demonología medieval (MacCormack, 1991)³.

Cuando en el siglo XVII se les achacó a los criollos limeños el mal melancólico, a fin de neutralizar su creciente influencia político-religiosa, el criollo Antonio de León Pinelo aplicó esta patología humoral a la geografía sagrada de la Biblia para darle la vuelta al argumento y probar lo contrario: el cálido clima del Perú y su exuberante naturaleza demostraban que originalmente el Paraíso Terrenal había estado en la selva peruana, siendo el Orinoco, el Amazonas, el Magdalena y el Plata los cuatro ríos del Edén. El origen del género humano debía buscarse, tal como Cristóbal Colón lo plantearía después de su tercer viaje, en el Nuevo Mundo (Phelan, 1970).

Para los pensadores españoles renacentistas y barrocos, las realidades geográficas y los nombres de los protagonistas cambiaban, pero la historia se repetía. Cuzco, como diría Garcilaso, pronto sería una «Nueva Roma» y, según fray Buenaventura de Salinas y Córdova, antes de la conquista española el octavo Inca – Viracocha– alcanzó con las luces racionales de la filosofía natural «la mayor gloria y soberanía que alcanzó Aristóteles, conociendo una primera causa, y Dios supremo...» (Salinas y Córdova, 1957, p. 18).

2. La cultura clásica al servicio del cristianismo

Por motivos catequéticos, en la pintura y en la escultura virreinal peruana predominó la temática religiosa y su iconografía se ciñó a las pautas establecidas por el Concilio de Trento⁴. A pesar de ello, el arte virreinal recogió muchos temas europeos paganos cristianizados desde la Edad Media y el Renacimiento. Teresa Gisbert y José de Mesa aseguran que las sirenas tocando charangos que ornamentan la portada de San Lorenzo en Potosí y de otras iglesias del Sur andino son una referencia directa a la cosmología platónica, donde estas doncellas-pep simbolizan la música de las esferas (Gisbert y Mesa, 1985, p. 266). En las dos series pintadas del Zodiaco –una, atribuida al taller de los Bassano y conservada en la catedral de Lima, y la otra, hoy en la catedral del Cuzco y pintada por el maestro indígena Diego Quispe Tito– se

3 Para un estudio sobre la influencia del nominalismo franciscano tardío medieval en la demonología iberoamericana del siglo XVII, véase Cervantes (1994).

muestra la antiguas relaciones medievales que todavía en el siglo XVII se establecía entre los signos zodiacales, los trabajos de los meses y las parábolas bíblicas.

Más curiosa aún es la simbología amoratoria utilizada en obras contrarreformistas como el *Pia Desideria* del jesuita Hugo Hermann, que a finales del siglo XVII o inicios del XVIII sería pintada en los lunetos del patio de los Naranjos en el convento de Santa Catalina en Arequipa. Si bien se describen aquí las tres grandes etapas de la vida mística —la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva—, sus dos protagonistas principales —el alma (Psique) y el amor divino (Eros), uno representado por una niña descalza y el otro por la figura de un ángel— son personajes de origen profano que nos remiten al *Ars Amatoria* de Ovidio (Praz, 1989). Uno de los cuatro lienzos, fechados en 1681, que llenan las capillas laterales de la catedral de Trujillo (Perú) está basado en un grabado de Antonio Wierix y marca la borrosa frontera que separa la cultura clásica del Barroco hispanoamericano: el Niño Dios, acompañado por sus padres es representado como el Cupido arquero del tercer libro de *Los Argonautas*. A diferencia de la transverberación por el ángel descrita por Santa Teresa de Jesús en su *Autobiografía*, en este lienzo el Niño —como un nuevo Eros celeste— dispara las flechas y hiere el corazón de la santa.

La intención indiscutible de estas aventuras iconográficas era poner la cultura clásica al servicio de la Iglesia e infundirle a la lírica amorosa cortesana y a la mitología clásica un significado espiritual y trascendente. Por ello, aunque los *Diálogos de amor* del sefardita español Judas Abravanel —mejor conocido como el León Hebreo, traducido por Garcilaso— aparecieron en reiteradas ocasiones en los *Indices* inquisitoriales de libros prohibidos⁵, éstos proporcionaron la clave maestra para transformar la fábula pagana en una alegoría cristiana. Con el fin de conciliar a Aristóteles con Platón y a ellos con Moisés y la cábala neoplatónica, León Hebreo aplicó a la

4 Desde sus inicios el arte cristiano heredó numerosos temas paganos que adaptó a su sistema de creencias: los ángeles derivaban de las Victorias aladas; Venus sobrevivía como Eva; y Orfeo, encantando a los animales, sirvió de base para simbolizar a Cristo como el Buen Pastor. Incluso la antigua imagen imperial romana de dos o tres emperadores compartiendo su poder político desde un mismo trono fue la fuente original para representar a las trinitades antropomorfas tan difundidas durante el Barroco hispanoamericano.

mitología clásica los cuatro niveles de lectura (la literal, la moral, la alegórica y la anagógica) que los oradores medievales emplearon para interpretar las Sagradas Escrituras (Caplan, 1970). Hebreo aseguraba que los diversos ‘sentidos’ de la mitología tenían un propósito práctico: dentro de las cortezas artificiosas del mito se escondía la nuez sapiencial que debía mantenerse alejada de los profanos e imprudentes⁶.

Quizá para contrapesar la fuerte corriente antimitológica del Siglo de Oro español, que censuró el desnudo y el uso de personajes mitológicos en el teatro, la poesía y la pintura (Gallego, 1972), otra corriente teórica y contrarreformista –la literatura emblemática– se basó en León Hebreo para redirigir las aguas del mundo clásico a los molinos de la Iglesia y demostrar que la corteza pagana del mito escondía una verdad cristiana. Juan Pérez de Moya, un seguidor español de León Hebreo, definió en el título mismo de su manual de mitología clásica lo que ésta debía ser para la Iglesia contrarreformista: una *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad* (Madrid, 1585).

Era cierto que bajo tantas cortezas de significados las mismas enseñanzas cristianas podían convertirse en un manantial inagotable de ideas heterodoxas⁷, pero este método de lectura le permitía a la Iglesia asimilar y reinterpretar la cultura mitológica de otros pueblos. Una revisión crítica de muchos mitos quechuas recogidos por los cronistas demuestra que éstos no son meras versiones cristianizadas de originales andinos. Se trata de fábulas cristianas quechuizadas creadas por los doctrineros para facilitar la conversión de los nuevos fieles. En realidad, no había mucha distancia entre la afición neoplatónica renacentista por identificar triadas o trinidades

5 Este libro figura en el *Indice* de Sandoval (1620), en el *Indice* portugués (1624), en el de Zapata (1632) y en el de Madrid (1667) (Hebreo, 1993, pp. 57-58). A pesar de ello, Garcilaso de la Vega interpretó las «fábulas» incaicas como si fuesen las «verdades alegorizadas» de la tradición neoplatónica (Kristal, 1993).

6 «... en la época antigua encerraban los secretos del conocimiento en el interior de cortezas fabulosas con grandísimo artificio, para que sólo pudiesen penetrar en él los ingenios aptos para las cosas divinas e intelectuales y las mentes conservadoras de las verdaderas ciencias y no las corruptoras de las mismas» (*Diálogos de amor*, 3.1).

entre los paganos (Wind, 1968, cap. 2) y el interés entre los cronistas agustinos del Sur andino, tales como Ramos Gavilán y Calancha, en rastrear las huellas de una supuesta primera predicación apostólica en el Perú precolombino. Ambas posturas ratificaban la tesis humanista de que el monoteísmo antecedió históricamente al politeísmo. En el segundo caso, además, se legitimaba la conquista espiritual del Tahuantinsuyu, otorgándole a las órdenes predicadoras una suerte de derecho de sucesión apostólica (Gliozzi, 1987, p. 128).

3. La urbe como escenario político-religioso: la fiesta

Para la mentalidad española contrarreformista había una relación directa entre la reconquista de Hispania y la conquista de América, dos procesos continuos que formaban parte de una misma historia. Una fecha explica este misterio: en 1492 los Reyes Católicos conquistaron Granada, el último bastión de cultura islámica en la Península ibérica; en el mismo año los judíos fueron desterrados y Dios eligió, premió y le ofreció a España un Nuevo Mundo por conquistar (Méchoulán, 1981). Santiago Matamoros pasa a ser Santiago Mataindios.

En los primeros capítulos de su *Política Indiana* (1647), Juan de Solórzano y Pereira resume el esquema profético imperial dentro del cual la casa de Austria española concibe su misión histórica: el *Patronato Real de Indias*, concedido a los Reyes Católicos mediante las famosas 'bulas de donación' alejandrinas, inaugura una nueva era para la humanidad. Los castellanos eran los defensores ortodoxos de la fe y habían arribado al Nuevo Mundo como los embajadores evangélicos o angélicos con los que se cumplían

- 7 En un expediente inquisitorial inédito referente al secuestro de bienes del bachiller criollo de origen judío Juan del Castillo, 'relajado' en 1606, figuran los cuarenta y un libros que le fueron incautados y, años después (1630), quemados por el Santo Oficio de Lima. Entre los numerosos tratados de cosmología renacentista y *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, 1582) (*De re aedificatoria*, Florencia, 1485) de Leon Baptista Alberti, se encontraban dos ejemplares de la *Philosophía secreta* de Moya (BNP. Manuscritos, B441). Los diversos niveles de lectura que él encontraba en el Antiguo y el Nuevo Testamento le habían permitido negar la divinidad de Jesús, neoplatonizar el concepto de la Trinidad y autoproclamarse Mesías (AHN. Inquisición, Lib. 1029, fols. 408-

las viejas profecías mesiánicas de Isaías y de San Juan Evangelista. Esta mira universalista fomentó en la España barroca un renacimiento de la tradición imperial romana. Así, mientras los humanistas italianos hablan del Renacimiento como una ruptura con la Edad Media y esbozan los primeros trazos conceptuales del llamado 'estado moderno', los juristas y teólogos españoles insisten en la continuidad de la historia y en el origen divino de la monarquía teocrática cristiana: Carlos V era el verdadero sucesor de Carlomagno, era *rex et sacerdos*, el *dominus mundi*, o señor del mundo, aquel que estaba por encima de todos los reyes a cargo de sus provincias. Su lema imperial —el *Plus Ultra*— significaba que los límites del conocimiento y del mundo clásico, emblematizados por el *Non Plus Ultra* de las columnas de Hércules, quedaban superados para siempre.

Apoyándose en el antiguo repertorio simbólico del príncipe virtuoso, la dignidad real del monarca hispano se definió en base al doble origen —bíblico y grecorromano— de su autoridad regia. En realidad, la idea misma de *renovatio mundi* soñada por los humanistas renacentistas fue retomada, un lustro después, por los panegiristas contrarreformistas de la casa de Austria y difundida en su más grandiosa —aunque efímera— manifestación urbana: la fiesta. Aquí la iconografía imperial sirvió para describir la apoteosis de una dinastía. El espacio urbano, transfigurado en teatro, convertía la magnificencia y el poder político-religioso del monarca en ritual y espectáculo. Las procesiones, los carros o máquinas alegóricas, los arcos triunfales, los altares y la arquitectura efímera, los obeliscos, pirámides, catafalcos y túmulos funerarios presentaban lo cotidiano en un contexto metahistórico que transfiguraba la ciudad en una metáfora extratemporal. Aquí se entremezclaban —a un mismo nivel de realidad— el mundo vivido con el mundo imaginado, los dioses y héroes de la mitología clásica con los personajes del Viejo y el Nuevo Testamento, la Iglesia pisoteando a la herejía con el emperador como escudo de la Fe en el templo de la Virtud (García de Leonardo, 1995, p. 123), triunfos heroicos que, en palabras de Garcilaso, hacían «reverdecer» el antiguo Imperio romano («A Boscán desde La Goleta», soneto 33)⁸.

Las fiestas públicas de la Lima virreinal dan testimonio del auge de una cultura clásica que socavaba al cristianismo. Los arcos decorados construidos desde el siglo XVI para la primera entrada a Lima de sus virreyes eran una recreación del triunfo imperial romano, pero su prototipo evangélico repetía la entrada de Cristo a Jerusalén

el domingo de Ramos; incluso escenificaba la llegada del alma, tras su largo viaje, a las puertas del Cielo (*adventus animae*) o de la Jerusalén Celeste (Kantorowicz, 1944). En otros casos, como en el arco triunfal construido en 1590 para don García Hurtado de Mendoza, se emplean versos de Virgilio, motes latinos y figuras pintadas, entre las que se halla un inca viejo sentado bajo la sombra de un nuevo árbol político, que alegoriza las bondades de la monarquía hispana (Durán Montero, 1990). En las fiestas limeñas por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos (1630-1631) la plaza mayor de Lima amanece transformada en el bosque mitológico de Colcos, donde Jasón fue a buscar el vellocino de oro (Carvajal y Robles, 1632/1950), una alusión probable al santo ideal caballeresco encarnado por la orden habsbúrgica del Toisón de Oro (Checa Cremades, 1987, p. 190). Política y religión son las dos caras de la moneda imperial, y en las fiestas de beatificación (1669) de Santa Rosa de Lima sus panegiristas la convierten en la Virgen Astrea de la *Cuarta égloga* profética de Virgilio. Su retorno a la tierra inaugura un Siglo de Oro de paz y de justicia política (Mujica, 1995, p. 158 y ss.).

Aún a inicios del siglo XVIII, cuando la villa imperial de Potosí recibe a su virrey-arzobispo don Diego Morcillo Rubio de Auñón, las doce sibilas de la Antigüedad clásica —es decir, las profetisas paganas que habían vaticinado el nacimiento de Cristo— desfilan a caballo en compañía de los incas portando tarjas con sus nombres y profecías (Torre, 1716). Y tal como puede corroborarse en el magnífico lienzo (hoy en el Museo de América en Madrid) que Melchor Pérez de Olgúin pintara para inmortalizar este recibimiento festivo, los muros de las casas fueron cubiertos con costosas tapicerías y con siete enormes lienzos de temática mitológica cargada de connotaciones políticas. Entre ellos figuraba el Coloso de Rodas, Cupido con los ojos vendados disparándole una flecha a un soldado caído, Mercurio con alas en pies y cabeza, Saturno devorando a su hijo, Icaro cayendo aparatosamente del sol y el dios Tiempo volando por los aires, entre otros.

De todas las celebraciones públicas del virreinato peruano, las fiestas inmaculistas adquirieron una especial relevancia política. A

415).

- 8 Para un estudio sobre el vínculo entre el concepto renacentista del *ordo renascendi* y las metáforas vegetales empleadas por

pesar de que la prerrogativa mariana desató disputas teológicas entre las órdenes religiosas (clausuradas en 1854, cuando oficialmente se declaró el dogma), las permanentes e infatigables delegaciones hispanas enviadas por Felipe III y Felipe IV a la corte pontificia de Roma transformaron la devoción inmaculista en el símbolo máximo de la «España triunfante» de los Austrias (Stratton, 1994). Así lo corrobora la difusión del libro de revelaciones conocido como el *Apocalipsis Nova* del bienaventurado Amadeo de Portugal y de su culto imperial a los siete ángeles del final de los tiempos, venerados en las Descalzas Reales de Madrid, en el convento de la Encarnación en la misma ciudad y en la iglesia jesuita de San Pedro en Lima (Mujica, 1996).

La referencia virreinal más antigua al ángel guerrero está directamente relacionada con la defensa inmaculista. Ya en 1619, cuando la Universidad de San Marcos juramenta defender esta devoción, organiza un certamen de carros alegóricos entre los cuales desfilan ángeles a caballo con ballesta en mano, una temática que pasaría de la fiesta pública a la pintura, dando origen a una curiosa variante iconográfica andina sin antecedentes europeos conocidos: el ángel arcabucero vestido con uniforme militar de gala. En el desfile sanmarquino estos ángeles, por el contexto en el que aparecen, custodian a la Virgen. Ellos son los canales de sus favores divinos y forman parte del rol salvífico de María en las ‘seis edades’ del mundo –desde la creación de los ángeles y Adán y Eva hasta la sexta edad, la Ley de la Gracia–, donde desfilan los pueblos del orbe y, entre ellos, los indios y virreyes del Perú, seguidos por los defensores del culto inmaculista: Juan Duns Scoto y Francisco Suárez, entre otros (Cano Gutiérrez, 1619). Aquí los reyes españoles –aliados a la orden franciscana– son los protectores de la religión y la Inmaculada es el trasfondo metafísico de su victoria política.

Un lienzo virreinal en la iglesia franciscana de San Agustín en Trujillo (Perú), basado en una composición que Rubens realizó entre 1631 y 1632, representa a San Francisco de Asís como un *Seraphicus Atlas* cargando sobre sus hombros los tres continentes en forma de globos. La Inmaculada está posada sobre ellos y, mientras a un lado se divisa la familia reinante de Felipe IV y a sus nobles antecesores desplazándose por las nubes sobre un carro triunfal, conducido por un franciscano alado, al otro lado del lienzo se encuentra un grupo de franciscanos, encabezados por Duns Scoto, combatiendo y lanzando a la Herejía a la boca del infierno.

4. «Dime con quién andas y te diré quién eres»: las fiestas inmaculistas de 1656

Salvando las distancias que separan nuestra historia virreinal de la Edad Media europea, ésta fue para el viejo continente lo que aquélla para el Perú. El Virreinato peruano fue medieval en el mismo sentido que lo fue el Renacimiento italiano: su cultura, en contraste con la civilización occidental moderna poscristiana, tenía como base el matrimonio entre la teología cristiana y la filosofía griega⁹.

La relación entre estas dos tradiciones puede analizarse, de manera sorprendente, en las procesiones que la universidad de San Marcos organizó en Lima en 1656, cuando celebró el patronazgo y la jura de la ciudad de los Reyes a favor de la «pura y limpia Concepción de Nuestra Señora», con la participación de sus tribunales, órdenes religiosas, colegios y gremios comerciales. Estas celebraciones han quedado descritas en un impreso limeño del siglo XVII, desconocido hasta ahora por los bibliófilos peruanistas y los especialistas en las fiestas públicas de la Lima virreinal¹⁰. Por un comentario del narrador de esta *Relación*—«era rector el doctor don Diego de León Pinelo, mi padre»— podemos identificar a su autor+:- se trata de Diego León Pinelo Gutiérrez, hijo de don Diego de León Pinelo y de doña Mariana Gutiérrez, el mismo que, al igual que su padre, sería rector de la Universidad de San Marcos (León Pinelo, 1949, p. 8).

En lo que sigue resumiremos la procesión sanmarquina de 1656 a fin de mostrar cómo este desfile —una verdadera biblioteca ambulante de autores clásicos— tenía como propósito configurar la defensa y la afirmación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, transformando a las autoridades 'clásicas' del Barroco en 'jeroglíficos vivos'. Es bien sabido que el Concilio de Trento (1545-1563) decretó el uso de las imágenes plásticas como una técnica de persuasión para la propagación de la fe. Los libros emblemáticos, tan utilizados por los jesuitas, no tenían otro fin que codificar este nuevo lenguaje simbólico combinando la palabra con la imagen. La misma finalidad didáctica y moralizante se lograba en las comitivas

poetas y emblematistas de esta época, véase Ladner (1961).

9 «En última instancia...», asegura David Brading, «más vale evitar todo agudo contraste entre la Edad Media y el Renacimiento... la gran división que separa la Edad Moderna de épocas anteriores

procesionales, donde la imagen visual o emblemática tomaba la forma de personajes alegóricos o disfrazados, identificados con divisas y cartelas que llevaban citas adoctrinantes. Lo curioso, en el caso que nos ocupa, es que se buscara consolidar un dogma religioso mediante autores o fuentes clásicas y en una procesión pública que parecía repetir a todas voces: *Dime con quién andas y te diré quién eres*.

5. La descripción del desfile

Las fiestas se inician el 15 de noviembre de 1656 con una procesión que traslada del convento de San Francisco a la catedral de Lima una imagen de la Virgen Inmaculada. Ese día hay vísperas, fuegos y música. Al día siguiente se lleva a cabo la misa pontifical. Se colocan carteles en las calles señalando las fiestas y procesiones para cada día del mes, dejándose para el final —el 14 de diciembre— las fiestas organizadas por la Universidad. En su víspera, el pregonero, quien tenía por gorra a la Giralda de Sevilla, convoca «se juntasen en el patio mayor de escuelas a caballo las Artes liberales, y Ciencias... y salgan los que más prevalecieron en ellas, sin que los escuse aver quinientos años que murieron: y en sus trages las Naciones, aunque habiten en distancia de quatro mil leguas». Al mediodía salen de los claustros universitarios, entre chirimías y clarines, mil trescientos participantes disfrazados. Según el narrador de la *Relación* que nos ocupa, describir los atuendos y a todos los personajes que participan en el desfile

debe localizarse en el siglo XVII, cuando la revolución científica logró reducir los fenómenos físicos de la naturaleza a regularidades matemáticas y así socavó decisivamente la autoridad de la ciencia y la filosofía antiguas, revolución intelectual que hizo caducar todo el edificio de la filosofía escolástica, levantado sobre la unión de Aristóteles y la teología cristiana» (Brading, 1991, p. 39).

- 10 El impreso no tiene carátula y bajo la signatura R/36638 figura en la Biblioteca Nacional de Madrid con el nombre de *Fiestas que se celebraron en Lima con motivo del juramento de la pura y limpia Concepción de Nuestra Señora por la ciudad en 1656*. Esta *Relación* no aparece ni en los *Impresos peruanos* (1954) de Vargas Ugarte ni en *La imprenta en Lima* (1966) de José Toribio Medina ni en el tomo 2 del *Diccionario histórico-cronológico de la Universidad Pontificia de San Marcos* (1949) de Eguiguren, donde se describen las fiestas inmaculistas sanmarquinas resumidas

equivale a encerrar «las obras del poeta Homero en la cáscara de una nuez».

Tras los seis lacayos llevando las armas universitarias y guiones con loas a la Virgen aparecen las *Artes liberales*. A caballo están Marco Varrón y Antonio de Nebrija, ambos coronados de laureles. Éstos acompañan a la *Gramática*, que tiene una guirnalda de joyas y por pluma un ramo de diamantes. Sus pajes sostienen en la mano un cartel que dice: «Nunca tuvo solecismo,/ni mala composición,/MARIA, tu Concepción». Demóstenes, «príncipe de los oradores de Grecia», y Cicerón, vestido a la romana, acompañan a la *Retórica*, «más contenta de celebrar en Lima el misterio de tan pura Concepción, que de verse en Athenas celebrada de Isocrates y Gorgias». Sus pajes portan un escudo con su nombre y mensaje: «No cabe en pronunciación/de Rhetórica acertada,/dezir, que fue maculada,/MARIA, tu Concepción».

Parménides y su discípulo Zenón acompañan a la *Dialéctica*, «maestra de la argumentación». Sus dos pajes llevan la inscripción: «Para remedio del mal/fuiste de Dios escogida:/luego en gracia concebida». Siguen a caballo Anfión, «que tocando una cítara movía las piedras y peñascos, y su hermano Zeto, no menos inventor del arte música», que custodian a la *Música*, quien muestra en su montura con puntas de plata la inscripción: «De la musica que agrada/por limpia y sonora a Dios,/MARIA es la mejor voz». Teofastro, conocido también como «Tyrtamo», y Pitágoras, «tan diestro en la Aritmética, que sacó por una pisada el tamaño de Hércules», acompañan a la *Aritmética*, «la principal de las disciplinas matemáticas». «Sin pecado original», lee la inscripción en manos de sus pajes, «no cuento más que hasta dos,/a vuestro Hijo y a vos». Anaximandro, el discípulo de Tales de Mileto que «midió el sitio de mar y tierra», y Abraham Ortelius, «que en tiempo del Señor Rey D. Felipe Segundo delineó las tablas geográficas», desfilan en mulas «por ser más a propósito para andar tanto trecho, como ocupa el Mundo, que midieron a puntos y compases». Éstos escoltan a la *Geometría*, también en mula, que tiene un compás en la mano y una inscripción que reza: «El pecado original/tanto dista de MARIA,/como la noche del día». Siguen Arquímedes y Euclides acompañando a la *Astrología* montada a caballo, vestida de celeste y sosteniendo un triángulo y las letras: «Si del Sol la precursora/fue tu Concepción, en ella/te miro, y contemplo Estrella». Apeles y Miguel Angel Florentino, «cuyas obras hasta oy mira Roma, y admira», presiden a la *Pintura*, que tiene paleta y pinceles

en una mano y, en la otra, un hacha encendida a fin de mostrar cómo «Fue copia tu Concepción/de la mano celestial,/pero sin original».

Las ciencias universitarias también ratifican el dogma inmaculista ayudando a sondear este misterio. Hipócrates y Galeno, vestidos de terciopelo negro, capas, borlas y capirotos amarillos, van a caballo «con gualdrapas bordadas de seda, como incorporados en esta Universidad», y son seguidos por la *Medicina*, montada también a caballo y quien dice: «Siendo tu la Medicina/de la original dolencia,/quién se opone a tu inocencia?». Con un lema propio cada uno de sus lacayos asegura que «Hipócrates no halla en vos/de la mancha original/ni una mínima señal» y que «Galeno, tomando el pulso/a vuestra rara belleza,/no le halla mal de cabeza». Aristóteles y Platón «iban no con báculo, y el ombro descubierto, sino con sotanillas de damasco», barbas largas y lacayos que presentan a la *Filosofía* portando una esfera en la mano y la inscripción: «Quanta pureza en los Cielos,/nota la Filosofía,/retrata la de MARIA». Cada filósofo también se identifica con un lema: «Con ardiente syllogismo/prueba el Filosofo agudo,/que tener mancha no pudo/la que es de gracias abismo», y «No ay Idea de Platón,/que a gloria tuya no crea,/que es de purezas Idea,/MARIA, tu Concepción». Bártulo y Baldo presentan a la *Jurisprudencia*, que muestra la balanza en una mano y la inscripción: «Las leyes todas contestan,/que por ser Madre del Rey,/fuiste exempta de la ley». La ciencia de *Cánones*, presentada por Abad y Graciano, proclama sus razones con una tiara en la mano. La siguen el «Sutil Doctor Escoto», el ilustre agustino Egidio, el mercedario Zumel y Suárez, «suma viva de la Teología», anunciando a la *Teología Escolástica*, que llega sobre su caballo blanco con el lema: «Defiende con todo empeño/oy en favor de MARIA/su opinión la Teología».

Un carro triunfal de tres cuerpos y tirado por seis mulas expresa con una mitología cristianizada el júbilo inmaculista sanmarquino. En su primer piso están las armas de la ciudad y muchas banderolas con el dulce nombre de María. El segundo piso lo ocupa el apóstol San Marcos, «patrón destas insignes Escuelas», dentro de un arco sobre pilastras que imitan la piedra jaspe. Sobre las gradas hacia el tercer piso está Minerva y, en el remate, Mercurio, el «Nuncio de los Dioses». En la proa y en la popa del carro cuelgan dos inscripciones: «Humilde a tu devoción/la Academia, Virgen Pura,/te ofrece este obsequio, y jura/defender tu Concepción», y «Aclama

tu inmunidad,/y consagra a tu pureza/esta pompa, esta grandeza,/Virgen, la Universidad».

Tras un bosque simulado con ramas cortadas que esconden a músicos con flautas y tamboriles, aparece una escuadra de pigmeos «agedresados de colores, con los rostros más grandes que sus talles». Un ermitaño de barba postiza y vestido de sayal intenta catequizar su rudeza, pero ellos le abren camino a su rey niño, de once años, ataviado como un noble español, que llega acompañado por seis pajes y montado sobre un caballo fiero que doma con destreza. El «Emperador del Mundo», Alejandro Magno, viene detrás coronado con laureles de oro y seguido por personajes –hombres y mujeres– que representan a todas las naciones del mundo. Éstos visten «con el traje nacional, que propiamente es un hablar visible».

Aparece súbitamente «un carro de locos, olvidado el juicio, repartiendo muchas acciones y visages, y haziendo ingenio la porfía», «un lindo mirándose al espejo; un valiente cortando el aire a tajos; otro melenuado peinando la guedeja; un arbitrista lleno de papeles; y uno casi oleado de muy grave: los locos eran muchos, y aun decía el rótulo: Por varios, y diferentes modos,/el carro de los locos tiran todos». «Y dando la causa de celebrar assí la fiesta los más entendidos, decía el mote: Quien ama, y no enloquece,/no tiene sutil ingenio»¹¹. Tras ellos arriban los reyes de la baraja y un cuartel de mulatas «repicando castañetas, y remedándolas con grande propiedad, y cantando al son de una harpa: Lima, dulcísima estás,/con MARIA, hermosa Flor,/que nunca perdió el olor, que perdieron las demás».

El emperador Carlomagno, acompañado de cuatro lacayos y dos pajes, inicia la procesión de los héroes antiguos. Lo sigue Jorge Castrioto, vencedor de turcos, –mejor conocido como «Alexandro Christiano»–; el rey Arturo, quien «domó la Escosia»; el infante don Pelayo, quien en nombre de la Virgen hizo las mismas hazañas en España; Bernardo del Carpio; el Cid Campeador; García de Paredes; el rey don Fernando, restaurador de Sevilla, y, finalmente, el emperador Carlos V. Un carro alegórico cierra este selecto séquito de monarcas marianos: dentro de él hay un inmenso globo terráqueo pintado donde se divisan «la tierra, el mar, llanos y montes, con peces, arboledas y animales terrestres: por el medio una faja azul, y en ella con letras de plata: Todo el mundo canta MARIA concebida sin pecado original». En lo alto una imagen de

la Fama alada porta una trompeta y una banderilla azul con el nombre de María. Sobre dos columnas colaterales, simbolizando las de Hércules, figuran las armas reales con el *Non Plus Ultra*. A sus pies Colón, Cortés, Pizarro y Gama, «vestidos de diferentes sedas, aludiendo a los trages de las partes del mundo», y un lema referente a la alegría inmaculista en el Imperio español.

Tras ellos, tocando flautas, tamboriles y chirimías, vienen los indios cantándole alabanzas a la Virgen. También desfilan la coya, sus pallas, sus acllas y el Inca, llevado por veinte orejones sobre un anda. Ostenta su *mascaipacha* imperial y un sol de oro con rayos cercados de esmeraldas a mitad del pecho. Luce brazaletes de perlas y sortijas de diamantes, rubíes y topacios. Está calzado con ojotas de oro y tiene una honda de hilo del mismo metal. Una cinta en el brazo izquierdo delata el carácter teológico-político del personaje y su mensaje heráldico-catequizador: sobre un mundo están las dos águilas coronadas con el nombre de María y las armas rendidas de su reino. Su divisa es una torre y dos culebras en forma de arco iris. Otra serpiente se muerde la cola «en significación de que antes el dragón le servía en la gentilidad de dogal y ahogador». Una inscripción propaga la sumisión feudal del Inca a la Virgen: «Para el culto deste día,/y celebrar tu Pureza,/ libro toda mi riqueza».

Las grandes ciudades del reino del Perú—Cuzco, Potosí, Quito, Trujillo, etcétera—siguen al Inca y, tras ellas, dos galeras cargadas de cristianos y turcos. Otro carro simulando una selva de árboles repletos de monos vivos representa al demonio en su calidad de *Simia Dei*. Doce ‘caballeros andantes’ hacen su entrada y don Quijote de la Mancha, acompañado de su fiel amigo Sancho Panza y de la bella Dulcinea, presiden la marcha causando gran regocijo popular¹².

Tras ellos ingresa Proteo, el «príncipe de los montes», quien aparece con ocho monstruos feroces rodeado de pastores diciendo: «A los ingenios más fieros/ha domado la opinión,/de tu pura Concepción». Luego se ve a las personificaciones de los valles de Lima—Lurigancho, Surco, San Juan, Pachacamac, etcétera—y, tras éstos, a varias autoridades políticas y militares: el alférez real,

por Rafael Ramos Sosa en su reciente *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)* (1992).

11 Identificar la locura por amor con el ‘sutil ingenio’ nos remite a la

los regidores, la guarda de los alabarderos, los ministros de la Real Audiencia y el virrey, conde de Alba de Liste. En un carro triunfal tirado por seis mulas, llega Lima. Está alegorizada por una mujer vestida de saya, con tres coronas en la cabeza y como penacho una estrella. En las manos tiene una fuente llena de corazones y una orla que dice: «Todos», y en la proa de su carro: «Madre Virgen, pura y bella,/Lima que a tus plantas crece,/oy en sus armas te ofrece/tres coronas y una estrella». Tras el sonido de un clarín, presidiendo el dios Apolo, entra Homero seguido por Virgilio, Ovidio, Marcial, Lucano, Silo y Lucrecio Caro. Tras ellos viene Garcilaso, Camoens, Dante, Tasso, Góngora, Quevedo y Lope de Vega, entre otros.

Detrás de ellos aparecen tres carros alegóricos «cargados de contento», referentes a la naturaleza guerrera de la Virgen. El primero simula una tienda de mercader repleta de retazos de telas cortadas. Su cartela dice: «Si encuentro al dragón aquí,/más pedazos le he de hazer,/que estos, que llevo a vender». El segundo es un carro ruidoso que transporta «malas voces, y desconcertadas». Una «vieja barbinegra», con azote en mano, maltrata a diversos animales —gato, perro, mico y mono— que representa el pecado original. Dice la letra: «Aquí cantan los enojos/del pecado original,/y así todos cantan mal». El tercero alude a las pompas vanales del mundo. El viento Boreas viene «vestido de tripas sopladas» y acompañado de «muchas figuras ridículas de personas tomosas [porfiadas], que en el pueblo hazen plato gustoso a la risa, retratados tan al vivo, que no hubieron menester rétulo [título], para que los conociessen». Luego viene Júpiter con muchos lacayos y pajes complaciéndose con el canto de las nueve Musas —Calíope, Clío, Erato, Talía, Melpómene, Euterpe, Polimnia, Terpsícore, Urania—, que aparecen en otro carro adornado con flores, hierbas y conchas. Es el monte Helicón y reza su divisa: «Hijos de Apolo cantad/limpio el cristal de MARIA/luciente espejo del día».

noción renacentista, de corte neoplatónico, de la melancolía (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1964).

- 12 No deja de ser excepcional, por su valor documental, la minuciosa descripción del vestuario de don Quijote y de sus nobles acompañantes en el contexto de una fiesta pública: «Presidia D. Quixote conversando con todos, paso a paso en un caballo quieto, y muy penitente: la nariz de su rostro pudiera servir a un boticario de alquitara: solo el talle era corto, por que sustentase con seguridad la espalda, y braon del vestido: las botas rodilleras, y descomedidas, pues pasaban del pie, casi a la mano a buscar la capa, que nunca llegó, a ser mas, que de un codo». «Acompañavale su fiel

Santiago Matamoros –en su caballo blanco y con seis moros vencidos– preside el desfile de las órdenes militares: la española, la tudesca y la flamenca. Esta última, cual muro protector, ha formado una media luna para custodiar al rey Felipe IV, «el mayor adorno de la fiesta», quien cabalga sobre un caballo castaño oscuro, «porque presente el Sol, no ay luz que no sea sombra». Viste de «rizo negro» y lleva una rosa de diamantes, símbolo de María. Tras el rey, seis mulas tiran de un «carro suntuoso de imitado marfil, y oro», que «lleva esculpidas en la circunferencia las armas de todos sus Reynos». Sobre los ángulos de la primera nave están personificadas las cuatro partes del mundo, rindiendo sus coronas y cetros al retrato del rey, ubicado en la segunda nave. «Cercaba todo el carro una baranda de curiosos balaustres circundada y ceñida con la insignia del Tusón». En la proa y la popa hay tres letreros elocuentes: «Para exemplo de Reyes,/vuestra pura Concepción/de mi corona es blasón,/es firmeza de mis leyes». «La Fee de vuestra pureza/influye con nuevas glorias/a mis Españas vitorias,/a mi América riqueza». «En dos Mundos tu limpieza/jura y defiende, MARIA,/mi española monarchía».

Acompañado de músicos, Orfeo –hijo de la ninfa Clío– inaugura con su flauta otra cuadrilla. Doce animales feroces le siguen vencidos por su música. Las cuatro edades de la humanidad, representadas por las cuatro estaciones, hacen su entrada con lemas marianos: «El invierno del pecado,/que en todo el Mundo llovió/a MARIA no llegó»; «Ni a la sarza floreciente/(sombra tuya) el fuego armado,/ni el Estío del pecado/pudo abrasar en tu Oriente»; «En el Otoño, que Adán/comió la fruta vedada,/estabas ya preservada», y «MARIA en su Primavera,/fue Rosa bella del prado,/sin la espina del pecado».

Se acerca el fin del desfile y falta el mensaje imperial a la Iglesia. En un suntuoso carro triunfal aparece la corte pontificia de Roma. Bajo la «tiara de tres coronas de oro» y una cruz de diamantes, hay doce cardenales sentados en sillas de terciopelo car-

amigo Sancho, con ropilla corta, y calzón grande, jibado de espalda, y salido de peto, cuello sobre el braon: la barba esqualida: botas de cuero, y por espuelas dos ganchos de venado: sombrero azul, espada, y talabartes, como el traje lo pedia.» «No faltò Dulcinea, mas bella que Holofernes, sus cabellos eran finos mosqueadores de toro, sarcillos, no de puro cristal, que es muy usado, sino de berengenas por extra ordinarios: lechuguilla de papel de estraza, jubon de bayeta carmesi bordado de cascaras

mesí. El sumo pontífice, sobre una plataforma elevada, se muestra como un príncipe enjoyado. La paloma del Espíritu Santo vuela por los aires a la espera de que, por inspiración divina, Roma defina el dogma inmaculista. Para lograr este cometido los siguen doce signos zodiacales, cada uno con sus atributos y letreros marianos. La Luna, con máscara de plata, dirige «esta lucida guarda» con el lema: «Luna fue en su Concepción/MARIA pura, y serena,/y siempre de gracia llena». El Sol, sobre un caballo con crespos de oro, no es menos explícito: «Soy el Sol, mas en pureza/comparados yo, y MARIA,/yo soy noche, y ella es día».

Paso seguido dos grupos de músicos dan ingreso a lacayos con letras cifradas en las manos, que, en un lenguaje jeroglífico, proclaman el misterio inmaculista: «Todo»/«El Mundo»/«En general»/«A voces»/«Reyna»/«Escogida». «Digan que sois concebida/sin pecado original.» Un último carro triunfal de tres cuerpos, en cuyo primer compartimiento había «muchos Angeles en una como nube matizada de rosas con sestones de claveles, azucenas y jazmines», traslada un enorme lienzo representando la Jerusalén Celeste de doce puertas vista por San Juan en el Apocalipsis. En cada esquina hay un torreón con un ángel que lleva en una banderilla azul el nombre de María. En el segundo cuerpo nubes con actores disfrazados de ángeles esparcen rosas y flores y portan banderillas con el lema «sin pecado original». En lo alto, sobre unas gradas circulares y entre cuatro columnas que sostienen un techo dorado con frontispicio triangular, hay unos ángeles «de talla entera» que llevan sobre los hombros un trono de oro con «la Purísima Imagen de MARIA, como divina Fénix, que acompañada de Aguilas Reales subía a la Ciudad del Sol, vestida de azul y blanco» y con un manto cubierto íntegramente de perlas y diamantes. Cierra la procesión, a caballo, el rector de la Universidad de San Marcos «con gualdrapa de terciopelo negro bordada de seda y oro» y con sus lacayos, pajes, comisarios y ministros.

6. Consideraciones finales

De esta fiesta religiosa limeña podemos deducir algunas conclusiones sobre la cultura barroca hispanoamericana. En primer lugar –tal como ya lo sugerimos–, el desfile religioso, compuesto

por comitivas o galerías de personajes clásicos, míticos o históricos agrupados por su unidad temática, escenificaba –entremezclando el discurso figural con el textual– los mensajes centrales de la Contrarreforma española.

Mientras el humanismo renacentista y la Reforma protestante atacaron al escolasticismo medieval por su esfuerzo de combinar la cultura clásica con el cristianismo, el Barroco español desarrolló la fábula mitológica, el emblema, el jeroglífico y las composiciones alegóricas a fin de mostrar cómo el Espíritu Santo era el autor de toda verdad, sea donde fuere que ésta se encontrase.

Éste es uno de los sentidos de la defensa immaculista que hacen, durante la procesión sanmarquina, las siete Artes liberales. Por los emblemas que éstas portan en la mano –la *Geometría* tiene un compás, la *Astrología* un triángulo, la *Pintura* paleta y pinceles, etc.,– su iconografía nos remite a la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa y al *Diálogo de la pintura* (1633) de Vicente Carducho. Curiosamente, a diferencia de lo que enseñaba el sofista Hipias – contemporáneo de Sócrates y supuesto fundador de este sistema de enseñanza–, las Artes liberales ya no preparaban al adepto para la filosofía profana. Más bien, tal como se pensó desde el siglo XII, éstas podían ornamentar la fachada real de la catedral de Chartres porque cada una de ellas, personificadas por un filósofo antiguo¹³, proporcionaba una herramienta fundamental para ingresar a la casa de Cristo: el Verbo encarnado –el Niño Dios– entronizado sobre las faldas de su Madre, el Asiento de la Sabiduría (Katzenellenbogen, 1966). En realidad, las teologías aristotélicas de fines de la Edad Media –sobre todo la escolástica de Santo Tomás de Aquino y la de Juan Duns Scoto– ejercieron mayor influencia en España durante y después del Renacimiento italiano que en el siglo XIV, cuando estos teólogos vivieron.

En cuanto a los dioses paganos que desfilan en carros triunfales, éstos ya no son, estrictamente hablando, los dioses originales de la mitología griega (Seznec, 1972, p. 280). Traen a la mente los *Triunfos* de Petrarca, donde se describe el esquema de dioses olímpicos en carros triunfales arrastrados por animales simbólicos. Pero los dioses paganos sanmarquinos tienen un carácter evemerista¹⁴ o abiertamente moralizante, que los convierte en jeroglíficos pedagógicos contrarreformistas. Lo mismo se aplica a los personajes ‘jocoserios’ tales como los integrantes de la barca de los locos o las caricaturas de personas reconocibles que ofre-

cían una representación emblemática de las vanidades del mundo. Un caso especial es el del triste y popular don Quijote de la Mancha, que desde 1607 ya está presente en una festividad cusqueña y en 1632 en otra limeña (López Estrada, 1951). Esta «extraña figura» –identificada por algunos como el ‘buen salvaje’– solía llevar «armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, que habían sido de sus bisabuelos» y que le daban un aspecto de ‘contrahecho’. Este personaje ridículo representaba al caballero inoperante de una irrecuperable Edad Media, pero, lejos de ser una mera ficción literaria de Cervantes, era el producto de una sociedad que aún expresaba los valores positivos de caballería en las justas, juegos de cañas y sortijas, torneos y corridas de toros propios de las fiestas públicas barrocas (López Estrada, 1982, p. 314).

En el contexto de la fiesta se anulan las cronologías históricas, se entremezclan los dioses, y todos cumplen una finalidad dialéctica o argumentativa. El desfile de las naciones del orbe, con sus trajes típicos, y donde sobresale el Inca sumiso a la Inmaculada Concepción, es el mejor homenaje a la monarquía universal de los Habsburgo. También lo es el ingreso de la Virgen, custodiada por sus águilas imperiales, a la Ciudad del Sol; una alusión directa a la utópica *Civitas Solis, idea republicae Platonicae* (1602), de Tommaso Campanella (1568-1639), quien, pensando en la casa de Austria española, describe a la sociedad cristiana perfecta como una comunidad teocrática gobernada por reyes filósofos dedicados a la enseñanza pública de las siete Artes liberales (Pagden, 1990, cap. 2).

Más importante aún es la relación política entre el culto inmaculista y la Jerusalén Celeste, que, siendo una realidad espiritual, se situaba al final de la historia. Asesorado por sor María de Jesús Agreda, el rey Felipe IV sabía que la Reina de los Cielos era la restauradora predestinada de su monarquía. Entre las diversas bulas que Felipe IV consiguió de Inocencio X estaba «la del precepto de la Purísima Concepción, por la que en España la Inquisición podía castigar a los incrédulos» (Esteban Lorente, 1990, p. 212). Pero ¿quiénes eran los verdaderos incrédulos? Para un pagano cultivado del siglo II d. C., la gran diferencia entre la filosofía clásica

de huebos, y sayo de lo propio: por abanico un soplador de esparto, y por cadena una sarta de chuchas.»

- 13 En la fachada real de Chartres, Prisciano o Donato representa a la Gramática, Aristóteles a la Dialéctica, Cicerón a la Retórica,

y el cristianismo era la diferencia entre *logismos* y *pistis*, la convicción razonada y la fe ciega (Dodds, 1965, p. 120). En el siglo XVII español los incrédulos eran los que intentaban reemplazar las convicciones razonadas de la filosofía griega –ya cristianizadas– por la fe ciega en la razón pura.

BIBLIOGRAFÍA

BRADING, David. 1991. *Orbe indiano. De la Monarquía católica a la República criolla, 1492-1867*. Trad. de Juan José Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CANO GUTIÉRREZ, Diego. 1619. *Relación de las fiestas triumphales que la insigne Universidad de Lima hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Dedicada a la Sacra Real Magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe III*. Lima: Francisco Laso.

CAPLAN, Harry. 1970. «The four senses of scriptural interpretation and the medieval theory of preaching». En *Of Eloquence: Studies in ancient and medieval rhetoric*. Edición e introducción de Anne King y Helen North. Ithaca, NY: Cornell University Press.

CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo de. 1632/1950. *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*. Edición y prólogo de Francisco López Estrada. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Euclides a la Geometría, Boecio a la Aritmética, Ptolomeo a la Astronomía y Pitágoras a la Música.

- 14 La interpretación histórica de las fábulas paganas es conocida como evemerista tras Evemero de Messinia, nacido en Grecia en el siglo III a.C. Él aseguró que los dioses de la Antigüedad pagana tenían un origen humano, lo que dio lugar a que los padres de la Iglesia recogiesen esta tesis para argumentar que si estos hombres fueron deificados tras su muerte, fue por una maniobra del demonio (Cooke, 1927). En el siglo XVII la postura evemerista fue utilizada de dos maneras: para vincular a ciertos personajes – como Hércules– con la historia heroica de España y para mostrar, en el caso peruano, que los ancestros embalsamados de los incas eran hombres de carne y hueso convertidos en ídolos o demonios oraculares.

- CERVANTES, Fernando. 1994. *The Devil in the New World. The impact of Diabolism in New Spain*. New Haven, CT: Yale University Press.
- CHECA CREMADES, Fernando. 1987. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- COOKE, John Daniel. 1927. «Euhemerism: A medieval interpretation of classical paganism». *Speculum*, vol. 2.
- COULIANO, Ioan P. 1987. *Eros and magic in the Renaissance*. Trad. de Margaret Cook. Chicago: The University of Chicago Press.
- DODDS, E.R. 1965. *Pagan and Christian in an age of anxiety. Some aspects of religious experience from Marcus Aurelius to Constantine*. Londres: W.W. Norton.
- DURÁN MONTERO, María Antonia. 1990. «La entrada en Lima del virrey. D. García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete». *Laboratorio de Arte*, no. 3.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. 1990. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo.
- GARCÍA DE LEONARDO, María José Cuesa. 1995. *Fiesta y arquitectura en la Granada del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada.
- GISBERT, Teresa y José de Mesa. 1985. *Arquitectura andina, 1530-1830. Historia y análisis*. La Paz: Embajada de España.
- GLIOZZI, Giuliano. 1987. «The Apostles in the New World: monotheism and idolatry between revelation and fetishism». *History and Anthropology*, vol. 3.
- GRAFTON, Anthony. 1992. *New worlds, ancient texts. The power of tradition and the shock of discovery*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GREEN, Otis H. 1968. *Spain and the Western tradition. The Castilian mind in literature from El Cid to Calderón*. Madison: University of Wisconsin Press. 4 vols.

- GALLEGO, Julián. 1972. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar.
- HASKINS, Charles Homer. 1972. *The Renaissance of the 12th century*. Meridian Books.
- HEBREO, León. 1993. *Diálogos de amor*. Trad. de Carlos Mazo del Castillo; edición de José María Reyes Cano. Barcelona.
- KANTOROWICZ, Ernst. 1944. «The King's Advent and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina». *Art Bulletin*, vol. 26, p. 207-231.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf. 1966. «The representation of the seven liberal Arts». En *Twelfth-Century Europe and the foundations of modern society*. Edición de Marshall Clagett, Gaines Post y Robert Reynolds. Madison: University of Wisconsin Press.
- KLIBANSKY, Raymond. 1950. *The continuity of the Platonic tradition during the Middle Ages. Outlines of a Corpus Platonium Medii Aevi*. Londres: Warburg Institute.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. 1964. *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Londres: Nelson.
- KRISTAL, Efraín. 1993. «Fábulas clásicas y neoplatónicas en los Comentarios reales de los incas». En *Homenaje a José Durand*. Edición de Luis Cortest. Verbum.
- KRISTELLER, Paul Oskar. 1982. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Comp. de Michael Mooney. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LADNER, Gerhart B. 1961. «Vegetation symbolism and the concept of Renaissance». En *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. Edición de Millard Meiss. New York: New York University Press.
- LEÓN PINELO, Diego de. 1648/1949. *Semblanza de la Universidad de San Marcos*. Traducción del latín de Luis Antonio Eguiguren. Lima.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. 1951. «Don Quijote en Lima». *Cervantinos*, t. 1, p. 332-336.

- . 1982. «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (El caso del 'Quijote')». *Bulletin Hispanique*, t. 84, p. 291-327.
- MACCORMACK, Sabine. 1991. *Religion in the Andes. Vision and imagination in early colonial Peru*. Princeton, NY: Princeton University Press.
- MÉCHOULAN, Henry. 1981. *El honor de Dios. Indios, judíos y moriscos en el Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara.
- MOMMSEN, E. 1942. «Petrarca's conception of the Dark Ages». *Speculum*, vol. 17.
- MUJICA PINILLA, Ramón. 1995. «El ancla de Rosa de Lima: mística y política en torno a la Patrona de América». En *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- . 1996. *Angeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- PAGDEN, Anthony. 1990. *Spanish imperialism and the political imagination. Studies in European and Spanish-American social and political theory, 1513-1830*. New Haven, CT: Yale University Press.
- PHELAN, John Leddy. 1970. *The millennial kingdom of the Franciscans in the New World*. Berkeley: University of California Press.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. 1962. «Visión introductoria». En *Historia del Perú. Desde sus orígenes hasta el presente, 2: El Perú virreinal*. Lima.
- PRAZ, Mario. 1989. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Trad. de José María Parreño. Madrid: Siruela.
- RAMOS SOSA, Rafael. 1992. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio. 1991. *Sílex del Divino Amor*. Introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SALINAS Y CÓRDOVA, Buenaventura de. 1957. *Memorial de las*

historias del Nuevo Mundo. Pirú. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SEBASTIÁN, Santiago. 1990. «El indio desde la iconografía». En *La imagen del indio en la Europa moderna.* Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

SEZNEC, Jean. 1972. *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art.* Bollingen Series, 38. Princeton, NJ: Princeton University Press.

SOLÓRZANO Y PEREIRA, Juan de. 1647. *Política Indiana.* Madrid: Diego de la Carrera.

STOETZER, O. Carlos. 1982. *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América española.* Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

STRATTON, Suzanne L. 1994. *The Immaculate Conception in Spanish art.* Cambridge: Cambridge University Press.

TORRE, Juan de la. 1716. *Aclamación festiva de la muy noble Imperial Villa de Potosí, en la dignissima promoción del Exmo. señor maestro don fray Diego Morzillo Ruvio y Auñon, arzobispo de las Charcas, al gobierno de estos Reynos del Perú.* Lima: Francisco Sobrino.

WIND, Edgar. 1968. *Pagan mysteries in the Renaissance.* Londres: Faber and Faber.