

## Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano

*Francisco Stastny*

### 1. Introducción

Antes de iniciar el argumento central de este ensayo es conveniente referirse al uso que se otorgó a las imágenes en tiempos pasados. Es sabido que antiguamente, las representaciones figuradas eran «leídas» como quien hoy se detiene a deshilvanar el significado de una poesía o de un texto teórico<sup>1</sup>. De ese ejercicio podían surgir interpretaciones complejas que pasaban por argumentos indirectos o alegóricos aparentemente inconexos, que servían para expresar las ideas imaginadas por el autor del programa iconográfico. Tales asociaciones pueden parecer extrañas, forzadas o inadecuadas a un observador de nuestros días, pero en el Nuevo Mundo esa práctica permitió que temas mitológicos, paganos e históricos de diverso origen hicieran su aparición en el arte colonial, y llegaron incluso a entretrejerse ocasionalmente con otros de la historia incaica o azteca, en estrecha relación con contextos religiosos o políticos cuyo significado procuraban exaltar. El marco más usual para esos ejercicios argumentales fueron ceremonias públicas como las recepciones de virreyes u obispos, las fiestas en honor de la familia real, las procesiones rituales del calendario religioso, y naturalmente la algarabía que acompañaba los desfiles de los graduandos universitarios.

Las paradojas que encerraban esas asociaciones de ideas se explican por el uso del simbolismo<sup>2</sup> cuya sistematización se conoció con el nombre de iconología, según el título del célebre libro de Cesare Ripa<sup>3</sup>. Era éste un sistema de lectura alegórico y en parte

- 1 Ver C. Argan, «Il valore critico della stampa di traduzione». *Studi e note, del Bramante a Canova*. Roma, 1970, p. 157-1650.
- 2 Ver un tratamiento general del tema en O. Beigbeder: *La simbología*. Barcelona, Oikos-Taus, 1970.

intuitivo de las imágenes, que permitía extraer de ellas significados no siempre aparentes para el espectador ingenuo o para aquél que no hubiese recibido la instrucción necesaria para entender la herencia simbólica de los «jeroglíficos»<sup>4</sup> expuestos, algunos de los cuales derivaban de la tradición esotérica. Los ingenios de las personas cultivadas no sólo se complacían en esas asociaciones eruditas, sino que se deleitaban en los libros de emblemática, que fueron una de las fuentes de donde se extraían los argumentos figurados utilizados en las decoraciones a que hemos hecho referencia. Entre las célebres recopilaciones de emblemas del mundo hispánico del siglo XVII se cuenta la del jurista Juan de Solórzano y Pereira, quien residió diecisiete años en el virreinato del Perú<sup>5</sup>.

La presencia o la ausencia del manual de Ripa en el Perú colonial es un punto importante para entender la historia de la iconografía local. La existencia del tratado no ha sido confirmada aún de manera directa. El libro no figura en los inventarios de las bibliotecas que se han dado a conocer. No obstante, las propias imágenes delatan el conocimiento de sus preceptos<sup>6</sup>; y alguna referencia circunstancial a Ripa en textos antiguos confirma que su obra fue un lugar común en el acervo intelectual del período<sup>7</sup>.

- 3 El manual más recurrido durante el período barroco en Europa, que proveyó las equivalencias gráficas del acervo alegórico, fue el de Cesare Ripa: *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali...*, Roma, 1593, y muchas otras ediciones. La primera ilustrada fue impresa en Roma en 1603.
- 4 El término fue difundido durante el Renacimiento gracias a la obra fantástica de un autor alejandrino legendario llamado Horapollo. Ver Horapollo: *The Hieroglyphics*. Nueva York, 1950.
- 5 La larga experiencia legal y de gobierno que obtuvo Solórzano y Pereira como oidor de la Audiencia de Lima debió ser un elemento decisivo en su concepción de los emblemas político-morales, que publicó después de haber concluido su conocida recopilación de la legislación americana (*Política Indiana*. Madrid 1648) Sus *Emblemas regio-políticos* se publicaron en Madrid en 1653. Ver la edición comentada de J.M. González de Zárate en Madrid, Ediciones Tuero, 1987.
- 6 Buen ejemplo es la alegoría de la Divina Sabiduría mandada representar en el Cuzco por el obispo J. Pérez Armendáriz, la cual sigue estrechamente la descripción de Ripa. Ver: F. Stastny: «La universidad como claustro, vergel y árbol del conocimiento. Una invención iconográfica en la ciudad del Cuzco». *Antropológica*,

## 2. La fuerza de la tradición clásica

Los temas de la Antigüedad estuvieron estrechamente integrados a los ejercicios intelectuales a que acabamos de hacer alusión. Esa presencia tiene su razón de ser. La tradición clásica ha sido siempre para Occidente algo más que la sombra de un pasado glorioso. Ella posee una energía revitalizadora cuya influencia se percibe permanentemente en las artes y en el pensamiento, y que se manifiesta como una fuente de inspiración que renueva periódicamente con su espíritu el quehacer cultural. El retorno cíclico a los orígenes greco-romanos es una constante que se reitera en el devenir histórico europeo, aún en circunstancias aparentemente adversas a los ideales antiguos. Lo fue igualmente en ciertas ocasiones, aunque con variantes propias y amoldándose a nuevas circunstancias culturales, en América. Una ojeada rápida a la historia del arte revelará claramente la presencia perenne del mundo clásico en el transcurrir del arte occidental.

**El retorno cíclico: Edad Media.** Los mil años, mal calificados como «oscuros», entre la caída del Imperio Romano y el inicio del Renacimiento, a menudo se consideraron como antagonistas netos del mundo clásico. Nada más alejado de la realidad. En los albores del período, el arte paleo-cristiano tomó prestadas formas de la iconografía clásica para dar vida a su nuevo mensaje. Orfeo y Apolo fueron transformados en imágenes de Cristo; Polifimia o Fedra, en la Virgen María; los poetas clásicos, en Evangelistas; la Victoria alada, en ángeles; y muchos otros temas fueron incorporados regularmente a las representaciones de la nueva

2, Lima, 1984, p.105-167, acápite 2.3; la primera versión de este estudio apareció en inglés en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, Londres, 1983, p. 46-135.

- 7 Una mención directa se encuentra en la descripción de las fiestas marianas de 1617, donde se lee que la alegoría de la Victoria se ceñía a la forma «como la pinta César Ripa en su *Iconología*». Ver Antonio Rodríguez de León: *Relación de las fiestas que a la Inmaculada Concepción de la Virgen N. Señora se hicieron en la Real Ciudad de Lima en el Perú, y principalmente de las que hizo la Congregación de la Expectación del Parto en la Compañía de Jesús, año 1617*. Lima, Francisco del Canto, 1618. Citado en R. Ramos Sosa: *El arte festivo en Lima virreinal, siglos XVI-XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, p. 252.

religión<sup>8</sup>.

**La Renovatio Carolingia (771-877).** Pasados algunos siglos, el deseo urgente que tuvo Carlomagno de encontrar en la antigua grandeza de Roma los instrumentos para renovar el estado administrativo y cultural del Imperio, también ocasionó una profunda transformación en las artes plásticas. Las imágenes de la Antigüedad fueron retomadas con una nueva voluntad de igualar sus logros en la percepción sensorial del espacio; y a la vez se exploraron temas ignorados hasta entonces por el arte cristiano. Se recurrió así a la *Psicomaquia* de Prudencio, que trata de la guerra entre Vicios y Virtudes; a los tratados de *Astronomía*; y a las enciclopedias y manuales de ciencias naturales.

**El Proto-Renacimiento del siglo XII (1080-1280).** Después de un intervalo «negro» durante el cual el arte clásico fue ignorado, la siguiente etapa apareció después del primer milenio. Se dio en dos formas. Una, en los países mediterráneos donde abundaban los vestigios de la Antigüedad; y otra en el Norte. Las fuentes de la primera fueron los grandes monumentos sobrevivientes del pasado, como el Coliseo o el Panteón romano. Nicolás Pisano (c. 1205-1280) fue el más grande exponente de esta tendencia en Italia. En el *Púlpito de Pisa* esculpido por Pisano hacia 1260, un Dionisio clásico fue transformado en Simeón y Hércules representó a la Fuerza.

**El Proto-Humanismo del siglo XII.** Un movimiento diferente surgió en las zonas transalpinas. Su interés se volcó a lo textual. Recuperó temas y figuras de la literatura y la mitología clásica. Pero al haber partido de textos y no de imágenes, les dio forma medieval. Simultáneamente, modelos antiguos fueron adaptados a contenidos religiosos. Esa disyunción revela la dislocación mental que distanció al siglo XII de la Antigüedad; perduraba un recelo frente a la herencia pagana aún demasiado vivo como para poderla asumir plenamente.

### 3. El Renacimiento del siglo XV

8 Para el tema de la supervivencia del arte antiguo en la Edad Media y el Renacimiento, seguimos la obra clásica de E. Panofsky: *Renaissance and renaissances in Western art*. Nueva York, 1969.

A diferencia de lo sucedido antes, el Renacimiento del siglo XV logró tomar la distancia necesaria para entender a la Antigüedad como un fenómeno histórico del pasado inexorablemente separado del presente. Esa convicción llevó a añorar su grandeza con tanta fuerza que el sentimiento de la *sacra vetusta* se aproximó a la intensidad de un anhelo religioso. El nuevo clima intelectual se inició en Italia con Petrarca, después de que el gran poeta realizara su primera visita a Roma (1337), cuyas ruinas lo emocionaron profundamente. Petrarca fue considerado desde entonces el «restaurador de la prístina claridad de las aguas del Monte Helicón»<sup>9</sup>. En efecto, lo que distinguió al Renacimiento de las anteriores *renovatio*s fue la voluntad, no de imitar a la Antigüedad, sino de recrear las circunstancias de libertad intelectual y de retornar a la fe en la dignidad humana, que hiciera posible recuperar una grandeza filosófica, artística y política parecida a la que existió en la sociedad clásica.

El sabio investigador de estos fenómenos, Erwin Panofsky, usó un símil tomado de la nueva tecnología de Norteamérica, adonde había emigrado en los años 1930, para explicar las relaciones tan diversas que tuvieron frente al mundo clásico los hombres de la Edad Media y los protagonistas del humanismo. La *Renovatio Carolingia*, escribió, se comportó como quien encuentra el viejo auto de su abuelo en el garaje y decide emplearlo porque, aunque antiguo, es más eficiente que su coche de caballos. El hombre del Proto-Renacimiento canibalizó el viejo carro y utilizó los repuestos que le pudieran ser útiles para incorporarlos a su automóvil. Finalmente, los creadores del Renacimiento del siglo XV se comportaron como ingenieros que, inspirados por el ejemplo del pasado, se animaron a diseñar un modelo totalmente nuevo sobre los principios científicos descubiertos en la Antigüedad.

#### **4. Contrarreforma, Barroco y la secuela**

Después de la ruptura inicial creada por el Concilio de Trento, en cuya última sesión de 1563 se exigió recato y concentración a lo religioso en el arte eclesiástico y, por ende, la prohibición de toda alusión al mundo clásico; a inicios del siglo XVII se produjo una reconciliación con la mitología a condición de que se mantu-

9 El Helicón es el monte donde moran las Musas.

vieran claramente separados los dos campos: el de la religión y el de los temas paganos<sup>10</sup>. Sólo así se entiende que un alto dignatario de la Iglesia como el cardenal Farnese pudiera haber encomendado a Annibale Carracci la decoración de su palacio con los *Amores de los Dioses*, aceptando plenamente una vez más el desnudo clásico y renacentista. Desde entonces, la vuelta a los ideales de la Antigüedad fue una constante en el arte de Occidente. Su vitalidad es tan grande que a menudo en el centro mismo de movimientos de tendencia opuesta, la tradición clásica se reafirma con propuestas renovadas. Así sucedió con Nicolás Poussin y el clasicismo ítalo-francés en pleno período barroco; y nuevamente con artistas como J. Louis David o Auguste Ingres en el auge del romanticismo. No puede menos que concluirse, entonces, que la Antigüedad clásica es un tema vivo y recurrente en la cultura occidental que sigue vigente en el siglo XX –como lo indican un Picasso, un Bourdelle o un De Chirico<sup>11</sup>– y cuya presencia no deja de ser una permanente fuente de inspiración.

## 5. Los temas clásicos en América

Se solía dar por sentado que el arte y la literatura de la América virreinal estuvieron constreñidos a la religión y a la imaginería piadosa. La verdad es que la gama temática fue mucho más amplia y que asuntos extraídos del repertorio clásico y de la mitología tuvieron amplia cabida en mundo colonial. La literatura ofrece gran número de ejemplos del uso de tales temas. Desde finales del siglo XVI brilló en Lima la Academia Antártica, cuyos ideales clásicos salieron a la luz en el anónimo *Discurso en loor de la poesía*<sup>12</sup>. Poetas como Juan de Espinosa Medrano (autor de un *Rapto de Proserpina*), eruditos como Diego de León Pinelo en su tratado sobre la Universidad de San Marcos<sup>13</sup>, o como Pedro de Peralta y Barnuevo en sus muchos escritos<sup>14</sup>, y los estudiosos de la Sociedad de Amantes del País, quienes firmaban con seudónimos griegos, usaban todos con facilidad conocimientos

10 Ver E. Male: *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. París, 1951.

11 Ver E. Cowling y J. Mundy: *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930*. Londres, Tate Gallery, 1990.

derivados de la cultura antigua. En bibliotecas como la del Dr. Agustín Valenciano de Quiñones, la más extensa del Perú en el siglo XVI<sup>15</sup>, y de algunos otros bibliófilos, figuraban obras de autores de la tradición clásica, como Platón, Aristóteles, Plutarco, Ovidio, Plinio, Cicerón, Tito Livio y Virgilio. A mediados del siglo XVII, el librero limeño Tomás Gutiérrez de Cisneros contaba con numerosos ejemplares de Horacio, Ovidio, Séneca, Cicerón y César para su venta en la ciudad. Y aún más avanzado el siglo, el célebre mecenas del arte cuzqueño, el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, trajo desde Madrid una nutrida biblioteca entre cuyas piezas no faltaron Ovidio, Séneca, Tácito y Plinio el Joven<sup>16</sup>. En las artes sucedió algo similar. Series ornamentales grabadas con los dioses de la Antigüedad como las de Leonard Thiery<sup>17</sup>, o de las sibilas y de emperadores romanos según las invenciones de Giovanni Stradano<sup>18</sup>, llegaron a América desde fecha temprana. Tapices y pinturas con escenas de la guerra de Troya<sup>19</sup>, de los dioses en el Parnaso, de los trabajos de Hércules, de Orfeo, sibilas y filósofos están documentados en los inventarios coloniales. Un pintor italiano como Mateo Pérez de Alesio dejó entre sus pertenencias en Lima pinturas que representaban a Júpiter, a Rómulo y a Alejandro Magno<sup>20</sup>. Un personaje mitológico brilla por su ubicuidad en el medio iberoamericano: el *Hércules Hispanicus*. La razón es fácilmente comprensible. Los trabajos de Hércules fueron uno de los pocos temas clásicos adoptados sin reservas por el arte español. Los

- 12 El poema está cuajado de alusiones mitológicas entretreídas con ideales cristianos. Fue comentado con erudición en A. Tauro: *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima, 1948, cap. 3.
- 13 Diego de León Pinelo: *Semblanza de la Universidad de San Marcos* (1648). Trad. de L. A. Eguiguren. Lima, UNMSM, 1949.
- 14 Peralta y Barnuevo fue miembro de una academia palaciega durante el virreinato de Castell-dos-Rius (1707-1710), en la cual el tema clásico fue incorporado con espíritu lúdico en diversiones cortesanas. Fue estudiada por R. Palma: *Flor de academias*. Lima, 1899.
- 15 Agustín Valenciano de Quiñones fue procesado por la Inquisición en 1574-1578. Ver T. Hampe Martínez: *Bibliotecas privadas en el mundo colonial*. Frankfurt/Madrid, 1996, p. 89-106, en especial p. 101-102.
- 16 T. Hampe Martínez: *op. cit.* (Nota 15), p. 186, 204.
- 17 Leonard Thiery fue un artista flamenco que trabajó en la escuela de Fontainebleau. Para el uso de grabados en un contexto humanista en la ciudad de Tunja, ver M.S. Soria: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956, cap. 1.

reyes de España asumieron desde la época de Carlos V la figura del héroe como su prototipo y utilizaron el *motto* «Plus Ultra», con las columnas de Gibraltar, para simbolizar la conquista americana<sup>21</sup>. La divisa se popularizó en las millares de monedas acuñadas en el Nuevo Mundo. A su vez, la imagen del virtuoso hijo de Zeus encontró lugar en el arte a lo ancho y largo del Nuevo Mundo. Hércules fue un tema constante en las pequeñas esculturas en alabastro (*huamangas*) de la sierra central del Perú donde se confunde con Sansón. Figuró como héroe ejemplar en su victoria sobre el león de Nemea en una imagen confeccionada para animar la procesión de Corpus Christi en Lima en 1662; y nuevamente como escultura efímera en un carro de los festejos para la coronación de Carlos III en la misma ciudad<sup>22</sup>. Se encuentra en la fachada de la iglesia de Carabuco (La Paz) y en un mural inspirado en la divisa del editor Cristóbal Plantin al lado de Apolo, en la iglesia de Sicasica (La Paz). La ciudad de Puebla, en México, fue particularmente aficionada al héroe. Su fuerza fue comparada con del arcángel San Miguel en la fuente de la plaza de la Catedral; y Hércules glorificado por los cinco sentidos, asociado al motivo prehispánico de la serpiente, es el tema central de los azulejos de la Casa de los Muñecos estudiados por Erwin Palm<sup>23</sup>. También del siglo XVIII son los grandes azulejos del convento de San Francisco en el Salvador, Brasil, donde Hércules figura representando la virtud junto con Apolo, Júpiter y Marte.

- 18 El nombre de origen de ese artista flamenco fue Jan van den Straet. Para la exportación de grabados flamencos en general en los siglos XVI y XVII, ver F. Stastny: «La presencia de Rubens en la pintura colonial». *Revista Peruana de Cultura*, 4, 1965.
- 19 Muchas fueron importadas de Europa. Versiones cuzqueñas de la guerra de Troya fueron también pintadas en el Cuzco en el siglo XVIII y enviadas a Lima, algunas se atribuyen a C. Sánchez Medina. Ver J. de Mesa y T. Gisbert: *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, 1982, I, p. 99, 293 y ss.
- 20 R. Porrás Barrenechea: «Un inventario iconográfico del siglo XVI. El pintor Mateo de Alessio.» *Cultura Peruana*, 90, 1955, p. 35.
- 21 Los trabajos de Hércules fueron representados en el palacio del Buen Retiro por F. Zurbarán. Fue la serie más importante de tema mitológico conservada en el palacio madrileño. Ver J. Brown y J. H. Elliott: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1981, p. 161, 162-170; D. Angulo Iníiguez: *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid, 1952, p. 65-134.
- 22 Ver G. Lohmann Villena: «El Corpus Christi, fiesta máxima del

## 6. Contexto social e ideológico de la mitología en América

Los temas mitológicos hicieron su aparición en el mundo colonial americano en una variedad de circunstancias sociales y con diversos propósitos semióticos. A continuación se examinarán tres casos representativos del uso de tales iconografías. Abarcan los siglos XVII y XVIII, y comprenden el período del Renacimiento tardío (aunque ya contrarreformista) americano, el momento del Barroco y la Ilustración afrancesada temprana. El primero se refiere a lo que fue más común: imágenes transitorias que adornaban las festividades públicas. El segundo trata de pinturas de uso privado o palaciego. Y el último, de obras que constituían fondos decorativos (como azulejos, tapices, murales ornamentales) que se vinculaban circunstancialmente a contextos ideológicamente importantes. La gran mayoría de las obras mitológicas en América fueron construcciones efímeras. Figuraron con predilección en las estructuras pasajeras confeccionadas en madera y lienzo para los festejos urbanos, para las entradas de virreyes y obispos; en las fiestas u honras fúnebres celebradas en honor de la realeza; en las procesiones, juramentos y actos religiosos callejeros; o en los grados universitarios.

## 7. Festejos mitológicos en honor del Príncipe Baltasar

Buen ejemplo, entre muchos, fueron las festividades por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos (1629), que duraron varios meses entre 1630 y 1631, y donde se dio rienda suelta a la fantasía con una vasta gama de asuntos mitológicos. Merece destacarse la guerra de Troya representada en varios capítulos por mulatos. Figuraron no sólo Elena y Paris, Ulises, los célebres guerreros

culto católico». *La Fiesta en el Arte. Catálogo*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1994, p. 27. Para las festividades en honor a Carlos III, ver: *Lima gozosa. Descripción de las festivas demostraciones con que esta ciudad, capital de América meridional, celebró la real proclamación de el nombre agosto del católico monarca el señor don Carlos III...* Lima, 1760, ff. 124v, 164v.

- 23 Estudiado por E. Palm: «La fachada de la Casa de los Muñecos en Puebla. Un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 48, México, 1978, p. 35-46. Para otros ejemplos ver: S. Sebastián, J. de Mesa y T. Gisbert: *Arte Iberoamericano*. Summa Artis vol. 29, Madrid, 1985, p.177,

Héctor y Aquiles, y los reyes Agamenón y Menelao; si no que entre los carros de los griegos figuraba, extrañamente, el cerro de Potosí tirado por dos grifos, que portaba en la cúspide las cuatro partes del mundo rematadas por el Ave Fénix y una imagen del propio Príncipe. Los mercaderes limeños sacaron varias estructuras alegóricas, una de ellas con la figura de Prometeo perseguido por el águila de Júpiter en castigo por haber sustraído el fuego divino, tema que revela la permanencia de los ideales humanistas en fecha relativamente tardía. La Universidad de San Marcos patrocinó una gran mascarada con carros festivos y estudiantes disfrazados de figuras mitológicas o históricas y de algunos personajes limeños risibles. Se abrió con Mercurio, mensajero de la buena nueva, seguido por Minerva y Palas; proseguían Saturno, Plutón sobre el cerro de Potosí, el dios Eolo, Neptuno, Marte, Diana, Apolo acompañado por famosos poetas; y como culminación, Júpiter entronado entre las columnas del Plus Ultra<sup>24</sup>.

La cohorte estudiantil y la propia Universidad, dedicada como lo está a ampliar y transmitir el conocimiento, siempre han estado inclinadas a asumir posiciones críticas ante la sociedad. Durante la Colonia, esa ausencia de conformismo no podía revelarse sino como una irreverencia burlona o satírica en ocasiones propicias, como lo fueron las festividades públicas. Por eso, en la descripción de los festejos patrocinados por San Marcos se encuentran diversas referencias a personajes que eran figurados «a lo gracioso» o a «lo ridículo», todos ellos directamente relacionados a los dioses de la Antigüedad. Son los casos del poeta culterano acompañante de Apolo, los astrólogos de Diana y, sobre todo, las damas y parteras que iban con Juno. Correspondió esa actitud a una tendencia contemporánea del Barroco hispano temprano, cuyo naturalismo lo condujo a desmitificar y representar de modo irreverente y pedestre a los dioses de la Antigüedad. Particularmente sucedió con Dionisio y su corte de «borrachos», según el célebre lienzo de Velázquez (1628, Museo del Prado)<sup>25</sup>.

## 8. La Calumnia de Cristóbal Lozano

Un caso notable que dice mucho del ambiente literario limeño

del siguiente siglo, fue el obsequio remitido por el virrey Manso de Velasco a Carlos III con motivo de su coronación en 1759<sup>26</sup>. El presente fue una muestra de la cultura artística de la lejana corte virreinal a la vez que revelaba la prudencia política del Conde de Superunda<sup>27</sup>. En efecto, el envío fue una versión de *La Calumnia*, obra perdida atribuida a Apeles, el célebre pintor griego, que fue interpretada por Cristóbal Lozano, el artista limeño más cotizado del momento.

Desde que fue citada por León B. Alberti en *De Pictura* (1435) como modelo a ser imitado por los pintores de sus días, *La Calumnia* se convirtió en uno de los temas más mentados en los círculos artísticos del Renacimiento florentino. La descripción detallada de la escena provino de Luciano, escritor latino del siglo II d.C., quien explicó en detalle cuáles eran las figuras representadas en la alegoría. Un rey ignorante (con orejas de asno), aconsejado por la Ignorancia, escucha las palabras inflamadas de la hermosa Calumnia quien, asesorada por la Envidia, arrastra por los cabellos a la Inocencia. A un lado, el Arrepentimiento, drapeado de negro, y la Verdad, perfectamente desnuda, esperan majestuosas el momento para intervenir en el desenlace<sup>28</sup>. Muchos pintores renacentistas intentaron reconstruir la composición. La versión más célebre fue la que pintó Sandro Botticelli hacia 1495 (Museo Uffizzi)<sup>29</sup>.

Ignoramos hoy cuál fue el camino seguido por Lozano, si usó un grabado de la obra de Botticelli o de otro pintor, o si intentó una reconstrucción propia. Pero, en todo caso, el acontecimiento indica el nuevo espíritu de la Ilustración en el virreinato peruano. El hallazgo de las ruinas de Herculano (1738) y Pompeya (1748) y el renovado

24 Ver R. Ramos Sosa: *op.cit.* (Nota 7), p. 89-98.

25 Dos años antes fue pintado el *Sileno* (1626) de Jusepe de Ribera (Museo de Capadimonte, Nápoles).

26 Ver M. de Mendiburu: *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima, 1931-1935, vol. 7, p. 113.

27 El virrey escogió un tema apropiado, por el cual procuró ponerse a resguardo diplomáticamente de posibles difamaciones llevadas a oídos del joven monarca. En efecto, el año anterior el Conde de Superunda obtuvo una victoria sobre su oponente de larga data, el arzobispo de Lima Pedro Antonio de Barroeta, y éste fue trasladado a la diócesis de Granada (1758), en España, de donde tendría acceso más fácil al rey. Ver R.Vargas Ugarte: *Historia*

interés por el mundo antiguo, que anticipó el advenimiento del neoclasicismo, tuvieron sin duda alguna repercusión en el ámbito americano<sup>30</sup> en esa fecha temprana.

## 9. Baco y Ceres en la Catedral

Caso distinto y sorprendente es el de los azulejos con temas mitológicos que decoran la capilla de la Concepción en la Catedral de Lima. Fueron ejecutados, según contrato del 14 de marzo de 1656, por el maestro Juan del Corral, ceramista que produjo los azulejos de mejor calidad en Lima en el siglo XVII<sup>31</sup>. Un pintor cuyo nombre no se indica<sup>32</sup> proporcionó los diseños para cinco «países» y dos «pila(s) como la(s) que está(n) en Palacio». Todo debía estar concluido para el 14 de octubre de ese año, cuando empezaría los festejos en honor de la Inmaculada, cuyo día central es el 8 de diciembre y que coincidió con el nuevo patronazgo de Nuestra Señora instituido ese año por el papa Alejandro VII en todo el imperio hispano<sup>33</sup>.

El motivo que impulsó la renovación de la capilla catedralicia fue la fiesta celebrada para juramentar la defensa de la Inmaculada Concepción<sup>34</sup>, que fue protagonizada el 8 de diciembre de 1654 por las principales autoridades civiles del virreinato, siguiendo en eso el ejemplo metropolitano<sup>35</sup>. Movidos por el fervor generalizado, se contrató un nuevo retablo para el altar, que fue encomendado a Ascencio Salas. En la hornacina central se colocó una imagen de

*general del Perú*. Lima, 1966, vol. IV, p. 274-282.

- 28 El primer y más completo estudio sobre *La Calumnia* y sobre el uso de la *ekphrasis* (o descripción retórica latina) por los artistas del Renacimiento para crear pinturas con temas clásicos es: R. Foerster: «Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance». *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. VIII, 1887, p. 29-56, 89-113.
- 29 Ver E. Gombrich: «Botticelli's mythologies: a study in the neo-Platonic symbolism of his circle.» *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*. Londres, 1972, p. 52 y ss., fig. 35; E. Wind: «The birth of Venus». *Pagan mysteries in the Renaissance*. Oxford, 1980, p. 132.
- 30 Una referencia detallada a los hallazgos arqueológicos de Herculano (con cita bibliográfica), fue incluida, por ejemplo, en las festividades en honor de Carlos III, donde figuraron Hércules, Pomona, el centauro Chirón, Teseo y el Minotauro. Ver: *Lima Go-*

la Inmaculada tallada por el escultor salmantino Bernardo de Robles Lorenzana y las calles laterales del ara fueron decoradas con pinturas referentes a los «atributos y misterios» de la Virgen<sup>36</sup>. Al concluirse esas obras, en marzo de 1656, se emprendió el adorno de los muros con un zócalo de azulejos (Fig.5).

Aunque las circunstancias históricas que motivaron el adorno de la capilla son muy claras, el contenido iconográfico de esos paños murales puede causar alguna confusión. A uno y otro lado de la puerta de ingreso a la capilla, los azulejos representan, a la izquierda, un corpulento Baco coronado con pámpanos sentado en un paisaje campestre y en actitud de brindar con una copa de vino en alto, de la cual desbordan uvas enteras (Fig.4). En el otro lado, está recostada Ceres (Deméter) (Fig.5), recibiendo las ofrendas de la cosecha recién recogida<sup>37</sup>. En los muros laterales del lado de Ceres hay dos escenas de cacería, una de jabalí (Fig.6) y otra de ciervos (Fig.7); y vecino al Baco hay un paisaje «pequeño», hoy oculto por el monumento funerario del obispo Morcillo Rubio de Auñón, colocado en la capilla en 1743. Anteriormente existieron también dos fuentes representadas en los azulejos que adornaron las jambas interiores de la puerta de acceso (Fig.5).

zosa, op. cit. (nota 22), p. 165.

- 31 El contrato fue firmado por parte de la Catedral por el Dr. Vasco de Contreras Valverde, maestrescuela, y el Lic. Alonso Rico, sacristán mayor y mayordomo de la cofradía. Ver A. San Cristóbal: «El retablo de la Concepción en la Catedral de Lima». *Historia y Cultura*, 15, 1982, p.103.
- 32 En 1639 está documentado en Lima un «pintor de azulejos» español llamado Diego Vásquez de Lugo y que pudo haber participado en la obra de la Catedral. Ver E. Harth-terré: «El azulejo, joya limeña». *Arquitectura*, La Habana, año XII, n° 134, p. 328.
- 33 Ver la nota 35.
- 34 El fervor fue tan grande, que por añadidura se designó a la Virgen María como patrona de la ciudad de Lima, desplazando a Santa Isabel, que lo fue anteriormente. Ver la descripción de los festejos y juramentos marianos en J. y F. Mugaburu: *Diario de Lima*. Ed. de C. A. Romero. Lima, Concejo Provincial de Lima. 1935, p. 20, 23 y 26.
- 35 En España, el rey llegó a nombrar una Real Junta en 1616 con el propósito de solicitar al papa que apoyara la definición de la doctrina acerca de la Inmaculada. En 1621, las Cortes de Castilla juraron defender la doctrina. Nuevas Juntas fueron creadas en tiempo de Felipe IV, quien fue celebrado como defensor del principio inmaculista. Desde entonces, la Junta recomendó impulsar el culto popular en los dominios hispanos para así

Si bien requiere algún esfuerzo mental aceptarlo, el sentido del programa iconográfico de los paños de azulejos centrales no ofrece mayor misterio. Se trata de una alusión culta a las esencias eucarísticas representadas alegóricamente por los dioses greco-romanos del vino y del trigo. La cenefa superior que decora los cuatro paños de muro confirma que los azulejos fueron hechos para ese lugar y que no se trata de un trastueque accidental de piezas debido a una restauración inadecuada, como sucedió tan a menudo con los azulejos. Un friso de tarjas sujetas por angelitos exhibe en ese borde los símbolos de las letanías de la Inmaculada, cada uno vinculado contextualmente al tema representado debajo: la luna de la castidad (Fig. 10) encima de la cacería del venado; el lirio de la Virgen Dolorosa sobre Ceres<sup>36</sup>; y el pozo sellado, por su contenido líquido, acompañando a Baco.

El autor del programa fue el Dr. Vasco de Contreras Valverde (1605-1667), un destacado teólogo e intelectual cuzqueño que tuvo a su cargo la renovación de la capilla. Contreras fue un hombre imaginativo, que desplegó una brillante carrera académica y eclesiástica. En el Cuzco se destacó por haber sido el iniciador de la procesión del Señor de los Temblores, que renovó la fe de los sobrevivientes del fatal terremoto de 1650. Pasó a Lima en 1652, asumió el rectorado de la Universidad<sup>37</sup> y accedió al distinguido cargo de maestrescuela de la Catedral, el mismo que antes ejerciera en su ciudad natal. Por todo lo cual no debe entenderse su interpretación del tema eucarístico como la de una mente excéntrica; sino todo lo contrario, el suyo fue el sentir de un respetado hombre de letras. No de otro modo se hubieran colocado en lugar tan notorio y público los azulejos que Contreras patrocinó intelectualmente.

Cabe agregar, sin embargo, que la posición de los zócalos es tal que éstos no son visibles para quien ingresa a la capilla para orar o para aquellos que asisten desde afuera a una misa, por

presionar indirectamente al Vaticano. El resultado parcialmente exitoso fue que el 28 de julio de 1656 el papa Alejandro VII decretó la fiesta del Patronazgo de Nuestra Señora en toda España. Ver S. Stratton: *The Immaculate Conception in Spanish art*. Cambridge, 1994, caps. 3 y 4.

36 En F. Echave y Assu: *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes, 1668, p. 91.

37 Ambas escenas derivan de grabados dedicados a las estaciones del año o a los trabajos agrícolas, probablemente flamencos de finales del siglo XVI, aunque reinterpretados con un desinterés

encontrarse los azulejos al dorso del muro de entrada (Fig.5). En ese sentido, no fueron concebidos como parte del programa principal del retablo, sino como un fondo complementario, a la vez decorativo y de apoyo argumental. Esa circunstancia alentó sin duda una cierta libertad en el uso de la simbología aplicada.

La doctrina de la Inmaculada Concepción, defendida con tanto ardor por el imperio español, fue propugnada como una de las dos formas milagrosas que hicieron posible la encarnación del espíritu divino sobre la tierra. Al lado del misterio reiterado de la transmutación eucarística de las especies en el altar, María es el ser sagrado cuya pureza original fue instrumental en la materialización de la presencia divina del Hijo en este mundo<sup>40</sup>. Ese argumento permite entender la presencia de las figuras simbólicas referidas al trigo y al vino en el muro de entrada a la capilla. Para el cristiano culto que se aprestaba a retirarse del interior del recinto después de haber concentrado su atención en el conjunto mariano expuesto en el retablo, el espectáculo de los dioses y la frescura de su entorno natural serían una invitación a la paz y un modo de acentuar, por comparación, el mensaje del origen divino y puro de la Virgen María, cuyo símil complementario era visualizado en una alegoría, tal vez algo literaria, acerca del sacramento de la encarnación de Cristo en la misa.

La presencia de Baco, dios del vino, no es extraña en el contexto del pensamiento simbólico cristiano (Fig.6). El dulce brebaje de la vid juega un papel importante en el sacramento eucarístico. La

por el detalle realista que es tan característico del arte nórdico.

- 38 El lirio en forma de espada o iris se asocia a la Virgen Dolorosa, quien como Ceres sufre por su hijo. La única agrupación de símbolos que no es clara es la de la escalera del cielo con la cacería del jabalí.
- 39 Vasco de Contreras ascendió rápidamente en su Cuzco natal después de haber estudiado en el Seminario de San Antonio Abad. Llegó a maestrescuela y luego a vicario general del obispado en 1649-1650. Enseguida pasó a Lima y terminó su carrera como obispo de Popayán y de Huamanga. Dejó una *Relación de la Ciudad del Cuzco, de su fundación... Año de 1650*. Su destacada actuación intelectual le mereció ser retratado en el famoso lienzo alegórico acerca de la Universidad de San Antonio Abad, titulado el *Huerto de San Antonio*, que se conserva en el Museo del Palacio Arzobispal del Cuzco. Ver F. Stastny: *op. cit.* (Nota 6), p. 125, n. 61. La relación fue publicada por Jiménez de la Espada en *Relaciones*

propia embriaguez dionisiaca, interpretada en el sentido místico de una ofuscación de la razón frente a la experiencia divina (Ficino), es un tema antiguo ya tratado, por ejemplo, por San Jerónimo, al referirse a Noé, ebrio como una prefiguración de Cristo entregado a la Pasión, y que fue retomada bajo diversas formas por los neoplatónicos del Renacimiento<sup>41</sup>. No es extraño que ese tema interesara a un teólogo cuzqueño familiarizado con las «borracheras» rituales andinas<sup>42</sup>. Por otro lado, Dionisio como advertencia moral contra la bebida y la falta de mesura a que conduce la intemperancia era un tema muy frecuente también en la emblemática<sup>43</sup>. Ideas como éstas no serían ajenas a un teólogo culto e imaginativo como Contreras Valverde.

Ceres, diosa de la agricultura, representada en el otro paño, estaba especialmente relacionada al cultivo del trigo, cuyas espigas coronan su cabeza (Fig.7). Aparte de la relación evidente con el pan eucarístico, Deméter evocaba otras asociaciones con el pensamiento cristiano. Era la madre-tierra, símbolo de fertilidad, de muerte y de resurrección cíclica<sup>44</sup> que cada año, en Pascua, cuando recupera y vuelve a perder a su hija Proserpina, interpretaba un papel comparable al de la Mater Dolorosa durante la Pasión. La búsqueda desesperada de su hija fue una iconografía clásica repetida con cierta frecuencia. La imagen de Ceres recorriendo la tierra con una antorcha en cada mano fue reinterpretada en la Edad Media como una alegoría de la Iglesia (con los dos Testamentos) que busca a las almas perdidas<sup>45</sup>.

Ambas divinidades reunidas simbolizan, además, la abundancia de los bienes terrestres y, en presencia de Venus, como las representó Rubens, se refieren a la fuerza del amor. Para los pensadores neoplatónicos el amor de Venus podía ser terrestre o divino, imágenes evocadas en la conocida composición de Tiziano.

*Geográficas de Indias*, Madrid, 1881-1897, vol. II.

- 40 Ambas interpretaciones fueron igualmente polémicas y ocasionaron muchas dificultades a la Iglesia. El sacramento eucarístico la opuso a los reformados; la doctrina de la Inmaculada Concepción creó divisiones en su interior. Ver Y. Hirn: *The sacred shrine. A study of the poetry and art of the Catholic Church*. Londres, 1958, p. 128. Y el exhaustivo estudio de S. Stratton: *op.cit.* (Nota 35), p. 1, n. 1 y 2.
- 41 La comparación del éxtasis dionisiaco con el divino la desarrolló Marsilio Ficino en el prefacio a la *Teología Mística* de Dionisio el Aeropagita. El sincretismo clásico-cristiano llegó a extremos en

De modo que la contemplación de la pareja de dioses aún pudo suscitar en las mentes ilustradas argumentos de una muy distinta dimensión filosófica<sup>46</sup>.

### 9.1. El *decorum* de los dioses

Para el espectador actual, desprovisto de la cultura simbólica del siglo XVII, la presencia de Baco y Ceres en la Catedral puede causar sorpresa y conducir a errores de interpretación. La única descripción de los azulejos hecha en tiempos modernos vio en ellos, muy comprensiblemente, a las figuras de Adán y Eva<sup>47</sup>. Ninguno de los autores coloniales que se ocuparon de la Catedral mencionaron los zócalos; y el contrato con Juan del Corral tan sólo cita cinco «países» a ser diseñados posteriormente<sup>48</sup>. La aparente falta de *decorum* en el tratamiento de las dos figuras en relación al lugar donde están representados plantea, pues, un problema que merece ser examinado<sup>49</sup>.

Aunque ya durante el Medioevo el desnudo fue empleado

el neoplatonismo renacentista con temas como el de «Porus consilii filius», en que Porus, el dios siempre ebrio de la Afluencia, es presentado como hijo del Consejo. Pero tales relaciones extrañas eran asumidas al convertir la ebriedad de Porus en la afluencia de ideas y ser éstas provistas por Dios (Pico). Ver E. Wind: *Pagan mysteries in the Renaissance*. Oxford, 1980, p. 62, 276 y ss.

42 La importancia de la bebida en los ritos religiosos quechuas ha sido destacada en los estudios antropológicos. Aparte del efecto embriagante que contribuye a una vivencia comunitaria del mundo mágico, la circulación de la chicha por el organismo de los oficiantes es un modo de participar en la circulación cósmica de las aguas del universo. Ver también notas 44 y 55.

43 Ver Solórzano y Pereira: *op.cit.* (Nota 5), p. 146.

44 La madre tierra (Pachamama), protagonista del ciclo de la vida y de la muerte, es también una noción cara al mundo quechua, cuya representación simbólica en el lenguaje culto derivado de la Antigüedad pudo haber interesado a un intelectual cuzqueño. La armonía sincrética con la población nativa por intermedio del arte religioso, fue una permanente preocupación de las autoridades eclesiásticas. Ver R. Goy y B. Condori: *Kay pacha: tradición oral andina*. Cuzco, 1976; y para el sincretismo: M. Marzal et al.: *El rostro indio de Dios*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, p. 197 y ss.

45 Así se describe en un anónimo *Ovide moralis* francés del siglo

ocasionalmente como atributo de ciertas virtudes (inocencia, pureza de los justos, amor divino, pobreza), el uso generalizado de la anatomía humana como instrumento expresivo fue una de las grandes conquistas del Renacimiento. El tema fue incorporado plenamente a todos los géneros artísticos, incluyendo el religioso, a partir del siglo XV, porque el humanismo se basó en una fe indestructible en la grandeza y en la dignidad del hombre cuya máxima expresión estética y filosófica se reflejaba en la representación armónica del cuerpo humano. El desnudo fue, para artistas como Leonardo o Cellini, la más perfecta de todas las formas<sup>50</sup>. De ese modo se desterró prácticamente la noción medieval de la *nuditas criminalis* identificada con el paganismo y los vicios.

Pero el Concilio de Trento revirtió los términos y desde finales del siglo XVI se volvió, si no a una prohibición total, al menos a una drástica división entre arte religioso y arte profano. El primero debía evitar a toda costa la anatomía descubierta y la alusión a la Antigüedad; el segundo quedaba en libertad de retornar a los ideales del Renacimiento siempre y cuando les otorgara una interpretación ética. De ese modo, la desnudez de Baco fue utilizada en la literatura emblemática de corte moral como símbolo del poder del vino del que debía cuidarse el hombre virtuoso, ya que la bebida extraída de la vid consume con su ardor cuanto objeto se le aproxima y llega a revelar todo lo oculto desnudando (como la Verdad) el pensamiento del que bebe en exceso<sup>51</sup>. Aún transformado de ese

XIV; ver J. Seznec: *The survival of the pagan gods*. Princeton, 1972, p. 92 y ss.

- 46 Dionisio y Ceres ofrendan sus bienes a Venus para inflamar el amor («Sine Baccho et Cerere friget Venus», según Terencio). Ver: E. Wind: *op.cit.* (Nota 41), cap. IX.
- 47 La interpretación es plausible ante la sorpresa causada por la presencia de figuras masculinas y femeninas desnudas en un interior eclesiástico, tanto más cuando el fondo paisajístico se presta a ser confundido con el Edén. Ver A. San Cristóbal: *op.cit.* (Nota 31), p. 102-104.
- 48 Cobo y Vázquez de Espinosa escribieron antes de la colocación de los azulejos; Echave y Assu, aunque minucioso, no los citó, probablemente porque no servían a sus fines retóricos. Y el texto del contrato pasó por alto la descripción porque los diseños fueron ejecutados después de firmarse el documento. Ver B. Cobo: *Historia de la fundación de Lima* (1629). Monografías históricas sobre la ciudad de Lima. Lima, 1935, vol. I; Fr. A. Vázquez de Espinosa: *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Smithsonian Miscellaneous Collection, vol. CII. Washington, 1942; F. Echave y Assu: *op.cit.* (Nota 36).

modo, el tema de Dionisio no habría hallado jamás un lugar en el arte religioso del Viejo Mundo, porque habría sido visto como una evidente falta de *decorum* y de propiedad. Tratadistas como el cardenal Paleotti y G. P. Lomazzo, activos desde la segunda mitad del siglo XVI, señalaron claramente los límites a ser observados en esos temas<sup>52</sup>.

Siendo esto así, ¿a qué se debe su presencia en la capilla de la Inmaculada? Debe recordarse que el arte colonial se interesó muy poco en la mimesis como doctrina estética. Con excepción de un breve período a partir de la tercera década del siglo XVII, en Lima<sup>53</sup>, la pintura, la escultura y las artes asociadas utilizaron un lenguaje formal idealizado, estilizado o expresionista, cuyo propósito era opuesto al de la imitación de la naturaleza. Por eso el diseño de la anatomía de ambas divinidades es esquemático y de difícil lectura (Figs. 6 y 7). Los rasgos corporales distintivos son confusos y su contemplación no revela a primera vista el género, la edad u otros pormenores individuales. Son fórmulas gráficas, esquemas conceptuales de los dioses antiguos; no una representación anatómica veraz. Al extremo que se puede afirmar que las imágenes no fueron interpretadas a los ojos de los espectadores de la época propiamente como desnudos, sino como evocaciones de una «idea» abstracta de los personajes mitológicos.

A partir del siglo XVII hubo una transformación progresiva en el comportamiento virreinal en relación a estos temas. El recurso de

- 49 El concepto de *decorum* se refiere a dos nociones centrales: la armonía entre un personaje (o una situación) y el modo de representarlo; y la propiedad del tema seleccionado para el lugar donde va a estar ubicado. Estas fueron ideas desarrolladas originalmente en el contexto de la teoría literaria griega (Platón, Aristóteles) y en la poética romana (Horacio, Cicerón). En el Renacimiento se extendieron a las artes plásticas, según el dicho de Horacio: *Ut pictura poesis*. Ver R. W. Lee: *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*. Nueva York, 1967.
- 50 La fe en la perfección ética y estética del cuerpo humano profesada por el Renacimiento encontró su más extremada y última aplicación al arte religioso en el *Juicio Final* (1536-41) de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, donde todos los personajes sin excepción estuvieron representados desnudos. El mural fue correctamente interpretado en sus días, inclusive por el Gran Inquisidor de Venecia, quien replicó a un crítico: «non vi cosa se non de spirito». Sin embargo, esta obra tan censurada por personas como el Aretino fue uno de los factores que motivaron

utilizar alegorías clásicas en contextos religiosos, públicos o académicos se convirtió cada vez más una formalidad, una exhibición de conocimientos teóricos no siempre bebidos en las fuentes originales. Asociar sabiduría con Minerva, fuerza con Hércules, amor con Venus y Cupido o rapidez con Mercurio se volvieron procedimientos automatizados en el discurso de la época y que no implicaban una asimilación genuina del significado que esas imágenes gozaban en la cultura de la Antigüedad. Por eso, con el tiempo, el método tendió a ser un hábito de asociación mecánica; una forma de sinonimia en vez de la aplicación de una simbología real. No obstante, en el caso aquí estudiado, la actitud americana se manifiesta casi como una escoliosis visual por la cual los azulejos de Dionisio y Deméter fueron percibidos con ojos mediatizados por un entramado ideológico que escondía su significado real y que lo sustituía por las nociones eruditas de un discurso peculiar del pensamiento teológico virreinal peruano. Sólo así se puede entender lo que de otro modo habría que interpretar como un gesto de heterodoxia y de falta de decoro que no se puede concebir viniendo de un hombre como Contreras Valverde.

Es necesario recordar que la mitad del seiscientos fue la época de la segunda oleada de extirpación de idolatrías lanzada por el obispo Pedro de Villagómez y apoyada por Fernando de Avendaño, visitador nombrado para Lima<sup>54</sup>. La preocupación por la incorporación definitiva de la población nativa bajo el manto protector de la Iglesia fue un tema de meditación permanente de los mejores cerebros de la teología colonial, quienes deseaban ver en su institución titular el mismo desvelo por las almas descarriadas que sus antecesores medievales encontraron en la comparación con la imagen adolorida de Ceres buscando con dos antorchas a su hija Proserpina.

En último término, entonces, la iconografía de los azulejos revela

finalmente la reacción de la Contrarreforma. Ver K. Clark: *The nude*. Harmondsworth, 1960, p. 23, 204, caps. 1 y 2.

- 51 Figura en Alciati y en Solórzano Pereira. Ver A. Alciati: *Emblemata libellus*. Augsburgo, 1531, Emblema XXV, y la edición de H. Green, Manchester, 1870; J. de Solórzano Pereira: *op.cit.* (Nota 5), p. 146, 147.
- 52 Ver J. Schlosser: *La literatura artística*. Ed.A.Bonet. Madrid, 1976, Libro VI, p. 365 y ss.
- 53 Ver F. Stastny: «Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños». *Cielo Abierto*, 27, Lima, 1984; F. Stastny: «Un muralista sevillano en Lima». IV Seminario de Arquitectura Andalucía/América. Forma-

una independencia interpretativa ante el contexto cultural europeo que no fue factible que se diera sino en un medio histórico como el de la América colonial. Muy lejos de la corte y de la Inquisición metropolitanas, de la sujeción a las reglas de la academia y de los dictados de la iglesia de Roma, los autores americanos extrajeron de la asociación de la temática mitológica con el cristianismo los significados requeridos por un ámbito social diferente al que predominó en la distante Castilla. Fueron connotaciones que respondieron a fines de exteriorización retórica propios y que atendieron las demandas de evangelización siempre presentes. Se entiende así que el precedente ilustre del neoplatonismo fuera invocado por Contreras Valverde en el programa que ideó para la capilla, como modelo para los experimentos de sincretismo que algunos teólogos propiciaban en el arte religioso virreinal. Los símbolos mitológicos adquirieron así usos particulares y radicalmente desapegados de las convenciones europeas<sup>55</sup>.

Por eso, al contrario de una copia fiel o ingenuamente acicalada propia de las regiones provincianas, se reconoce en estos azulejos una libertad de acción como las que se atreven a ensayar las periferias creativas, tan bien definidas por Jan Bialostocki<sup>56</sup>.

## 9.2. *La chasse ... la licorne*

Finalmente, las escenas de cacería colocadas en el muro derecho de la capilla no revelan su significado con tanta claridad como lo hacen las composiciones relativas a los dioses. La venación de un animal manso como el ciervo (Fig.9), símbolo de piedad religiosa, deriva de la leyenda del unicornio extraída a su vez de los bestiarios medievales e interpretada por el popular libro de Honorius de Autun: *Speculum Ecclesiae*<sup>57</sup>. En ese contexto poético, el unicornio, como alegoría del Hijo de Dios, representa a una criatura silvestre y tan rápida que la única manera de cogerla es por medio de la astucia, colocando una virgen cuya pureza lo atrae. Inducido de ese modo a buscar refugio, según el libro del Fisiólogo, el espíritu divino se encarna en la Virgen María<sup>58</sup>.

El cazador en esa primera versión es el arcángel San Gabriel,

ción Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América, Sevilla, 1991, p. 75-85.

anunciador de la buena nueva; y los lebreles son las cuatro virtudes: misericordia, justicia, paz y verdad, que llegan al mundo con el Salvador. Por extensión, la montería representa la mansedumbre del Mesías que «se rinde por propia voluntad a quienes lo perseguían», según Honorius<sup>59</sup>, vale decir a los actores y verdugos de la Pasión. La «chasse ... la licorne» pasa así de representar simbólicamente la encarnación de Jesús a la imagen figurada del cordero místico y su sacramento en el altar.

En la escena más cercana al retablo figura un venado perseguido; la del lado de Deméter, en cambio, tiene un jabalí (Fig.8). El primero está asociado a la simbología cristiana y a la castidad; el segundo representa lo opuesto (lujuria y fiereza), aunque posee también una relación con Diana, diosa casta<sup>60</sup>. El cazador a caballo está acompañado por los cuatro perros simbólicos de las virtudes, cuya presencia confirma la intención alegórica de las composiciones. De ese modo, colocadas entre los dioses antiguos y el altar, las cacerías trazan un lindero entre aquéllos y la zona central de la capilla mariana. Al aludir casi secretamente al sacrificio de la Pasión, tejen una sutil transición entre el tema inmaculista referido a la encarnación divina por intermedio de María y el dogma de la encarnación sacramental de Cristo, este último figurado tan desusadamente –y en lugar semioculto– por los dioses paganos.

### 9.3. La fuente de agua viva

54 Ver P. Duviols: *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial*. Lima, IFEA 1971, p. 164 y ss.

55 El apoyo al sincretismo se basaba, en último término, en las recomendaciones de San Agustín y San Gregorio, en el combate inicial de la Iglesia por la evangelización de herejes y pueblos bárbaros. En el arte colonial peruano un grupo de iconografías originales como los arcángeles arcabuceros, revelan que hubo una seria preocupación por experimentar con esas posibilidades. Ver F. Stastny: «La pintura latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens». En: *Atti dal Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano* (1980). Roma, 1982, vol. I, p. 111-126; F. Stastny: «Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal». *Cielo Abierto*, 21, Lima, 1982, p. 41-55; R. Mujica: *Angeles apócrifos en América virreinal*. México, 1992. Ver también notas 42 y 44.

56 La diferencia cualitativa entre las nociones de provincia y periferia

Las fuentes que, según el contrato de 1656, estuvieron representadas en las jambas a cada lado de la puerta de la capilla, ya no se conservan. A diferencia de los demás azulejos, fueron las imágenes visibles con las cuales se encontraba el visitante cuando éste deseaba acercarse al retablo de la Inmaculada. La fuente, símbolo del agua viva, pertenece al lenguaje alegórico de la vida espiritual. Pero en la iconografía religiosa del siglo XVII estuvo asociada específicamente a dos significados: la *fons hortorum* del jardín de Salomón, cantada en las letanías de la Virgen y uno de los símbolos más usuales para referirse a la Inmaculada, y la fuente eucarística, por cuyas tazas discurre simbólicamente la sangre redentora del Mesías.

Al haberse perdido esos azulejos, no sabemos si efectivamente una de las fuentes fue ornamental y la otra estuvo coronada por un Crucifijo. Pero es probable que fuera así<sup>61</sup>. De esa manera, desde la puerta de ingreso se anunciaría a los visitantes el sentido global del programa iconográfico. Ambas fuentes figuradas correrían en un diálogo silencioso frente a los fieles, la una con el agua de la pureza de la Virgen Inmaculada y la otra con la sangre del Cordero místico, alusión directa a las dos encarnaciones divinas, cuyo fin último era confirmar la posición exaltada de María en el designio divino.

fue tratada por: J. Bialostocki: «Some values of artistic periphery». *World Art. Themes of unity in diversity*. Actas del XXVI Congreso de Historia del Arte. Pennsylvania, 1989, vol. I, p. 49-54.

- 57 El tema viene de fuentes remotas de la Antigüedad oriental referidas a una diosa madre virgen. Fue retomado en el Fisiólogo griego del siglo V y repetido en los bestiarios medievales, antes de ser incorporado por Honorius de Autun en su tratado, que fue usado como modelo por los artistas de los siglos XII y XIII. Ver E. Male: *The Gothic image. Religious art in France of the thirteenth century*. Nueva York, 1958, p. 39-40, 147-148.
- 58 Ver la edición de S. Sebastián: *El Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio, seguido de *El Bestiario Toscano* (1587). Madrid, Ediciones Tuero, 1986.
- 59 Honorius de Autun citado en E. Male: *op.cit.* (Nota 56), p. 40.
- 60 El venado es modelo de castidad. El jabalí, simboliza habitualmente a la lujuria y se le representa pisoteado a los pies de la Castidad. Diana, sin embargo, utilizó alguna vez al jabalí como su emisario para vengarse del rey de Caledonia. No es infrecuente el uso de la oposición del ciervo con animales que representan la lascivia. Ambas escenas provienen de la tradición de los grabados de las *Venationes ferarum...* de J. van der Straet o Stradano. Ver M. S. Soria: *op.cit.* (Nota 17), p. 24-25. Para la

## 10. Conclusiones

El interés por los temas clásicos empezó en el Nuevo Mundo desde los tiempos iniciales, cuando el espíritu humanista aún reinaba entre misioneros y conquistadores cultivados. Un conocimiento genuino de la herencia greco-romana animaba a esos pioneros. Los ejemplos conservados se encuentran sobre todo en México, cuya conquista empezó antes y no tuvo el freno de las guerras intestinas que sufrió el Perú. Es fascinante comprobar que desde esa fecha temprana aparecen algunos intentos de fusión sincrética de motivos del arte clásico con tradiciones precolombinas, como sucedió en los murales de la Casa del Deán en Puebla, inspirados en los *Triunfos* de Petrarca<sup>62</sup>.

Fracasado ese primer intento humanista, en el siglo siguiente el tropo mitológico se vuelve un recurso retórico o satírico utilizado como un instrumento de amplificación de argumentos teológicos y políticos. El arte barroco es retórico por excelencia, y en América los temas clásicos se integran como figuras de composición alegórica, a menudo de una erudición vacua y de uso casi automático, pero que satisfacen las necesidades de expresión del sistema. No obstante, ocasionalmente, como en los azulejos de la capilla de la Inmaculada, los temas clásicos son reinter-pretados con una libertad sorprendente y aplicados a fines totalmente desusados que rompen los esquemas convencionales del *decorum* del Viejo Mundo. Se responde así a las necesidades más urgentes de la evangelización en el ámbito americano, para cuyos fines sincréticos se buscan antecedentes osados en el neoplatonismo renacentista.

Finalmente, con el advenimiento del rococó, la fábula mito-lógica

oposición simbólica con el venado, ver J. Cuadriello: «El poder universal de Cupido». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1996, n° 68, p. 26-27 y ss.

- 61 El contrato da a entender que las fuentes fueron diferentes entre sí y que repetían otras dos que Corral hizo para el palacio virreinal. Una estuvo colocada a la derecha del retablo de palacio y la otra a la izquierda. Eso puede entenderse si se considera que la de la derecha en palacio debió ser, por razón de jerarquía, la de Cristo crucificado. Y la de la izquierda, en segundo lugar, la dedicada a la Virgen. En la capilla de la Catedral estuvieron dispuestas en

se transforma en ornamento, pretexto para escenas galantes y campestres. Pierde así temporalmente su sentido moral o histórico. No obstante, al final del siglo XVIII, con el advenimiento de la Ilustración a América, un retorno a un conocimiento más genuino de la Antigüedad tiende a restablecerse. El uso de *La Calumnia* de Apeles en la época del Conde de Superunda anticipa ese renacer que se va a manifestar más adelante con la reiteración de nombres y temas clásicos en las publicaciones cuyos debates conducirán a la emancipación política.

Si para ilustrar el fenómeno americano deseáramos proseguir el símil del automóvil ideado por Panofsky, se podría afirmar que en el siglo XVI se intentó construir un modelo original de coche adaptado a la realidad del Nuevo Mundo. Al abandonarse ese proyecto, en el siglo siguiente se extrajeron las piezas antiguas del cajón de la historia, para emplearlas con fines didácticos y para propósitos distintos a los de la locomoción, dedicándolos a usos retóricos en contextos religiosos, literarios, áulicos o de alusión sincrética. Y, finalmente, en el siglo XVIII se procedió a resucitar el viejo modelo, pero más bien como un ornamento curioso o como un disfraz, tal como, por ejemplo, se utilizan hoy los antiguos autos con su apariencia pintoresca en las ceremonias de bodas<sup>63</sup>.

sentido inverso, ya que la capilla, por su dedicación a la Inmaculada, debió colocar en el lugar preferencial (derecha) a la fuente dedicada a María.

62 Los triunfos, según el modelo petrarquiano y dedicados al Amor, Castidad, Tiempo y Muerte, se combinan sincréticamente en esos murales con una emblemática animal proveniente de la mitología azteca y en algunos casos de Europa. Ver E. Palm: «El sincretismo emblemático en los Triunfos de la Casa del Deán». *Heimkehr ins Exil. Schriften zu Literatur und Kunst*. Colonia, 1992, p. 91-100.

63 Las posibilidades de construcción de un nuevo modelo inspirado en los ideales antiguos a partir del proyecto republicano serían tema de otro estudio.