

# ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

## DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud

Editora



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA  
DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC



Cécile Michaud  
Editora

ESCRITURA E IMAGEN  
EN HISPANOAMÉRICA  
DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

*Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*  
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
Teléfono: (51 1) 626-2650  
Fax: (51 1) 626-2913  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768  
ISBN: 978-612-317-127-8  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos sinceramente a las personas que apoyaron nuestro proyecto desde sus inicios, participaron en la concepción y organización del simposio, e hicieron posible la presente publicación: Claude Castro-Gimenez, agregada de Cooperación Andina de la Embajada de Francia; Cecilia Esparza, profesora del Departamento de Humanidades; Miguel Giusti, entonces jefe del Departamento de Humanidades de la PUCP; Gino Luque, profesor del Departamento de Humanidades de la PUCP; Natalia Majluf, directora del Museo de Arte de Lima (MALI); Horacio Ramos, magíster en Historia del Arte por la PUCP; Susana Reisz, decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP; José Antonio Rodríguez, profesor del Departamento de Humanidades de la PUCP; y Carmela Zanelli, directora de estudios de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP.



## ÍNDICE

- Miradas cruzadas sobre la relación entre escritura e imagen:  
el poder de una tensión  
*Cécile Michaud, Pontificia Universidad Católica del Perú* 11

### LEER IMÁGENES DEL MUNDO VIRREINAL

- El mundo y vida de las imágenes en las páginas peruanas de los siglos  
XVI y XVII: el contexto virreinal de las obras de Martín de Murúa,  
Guamán Poma y otros  
*Thomas Cummins, Universidad de Harvard* 21

- Un milagro flamenco en los Andes: la leyenda de la Virgen  
de Copacabana y su genealogía europea (1621)  
*Carlos Gálvez Peña, Pontificia Universidad Católica del Perú* 65

- La oralidad, el gesto y la filacteria en la cultura visual colonial  
neogranadina  
*Jaime Borja Gómez, Universidad de los Andes* 93

- Narrativa visual y literaria en el ciclo de la vida de San Pedro Nolasco  
en el claustro del Convento de la Merced del Cusco  
*Celia Rubina Vargas, Pontificia Universidad Católica del Perú* 123

- Hacia una arquitectura libresca: códices, pintura mural y teatralidad  
en el México colonial  
*Michael K. Schussler, Universidad Autónoma Metropolitana,  
Unidad Cuajimalpa* 149

Emblemas sin alma y sin cuerpo en el siglo XVIII neogranadino  
*Juan Ricardo Rey Márquez, Universidad de Buenos Aires* 163

*Huaca, supay* y el diablo (de Guamán Poma a Juan Acevedo)  
*Carla Sagástegui Heredia, Pontificia Universidad Católica del Perú* 179

### **DISCURSO, IMAGINARIOS Y VISUALIDAD EN HISPANOAMÉRICA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA**

Poetas visionarios y observadores: visualidad y escritura en la modernidad hispanoamericana (1886-1954)  
*Luis Rebaza Soraluz, King's College Universidad de Londres* 203

La creación a cuatro manos: Watanabe y Tokeshi  
*Giovanna Pollarolo Giglio, Pontificia Universidad Católica del Perú* 229

Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales  
*Gabriela Germaná Roquez, Universidad Estatal de Florida* 243

De cartografías, alegorías y testimonios gráficos: *Ciudad de Payasos*, entre texto e imagen  
*Cynthia Vich, Universidad de Fordham* 271

Nuevas mediaciones de la historieta: texto, imagen e identidad juvenil entre cómics y mangas  
*Víctor Casallo Mesías, Pontificia Universidad Católica del Perú* 285

Sobre los autores 301

## **MIRADAS CRUZADAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE ESCRITURA E IMAGEN: EL PODER DE UNA TENSIÓN**

**Cécile Michaud**

Pontificia Universidad Católica del Perú

Una de las características esenciales que distingue al ser humano del animal es su capacidad y voluntad de representarse a sí mismo y al mundo que lo rodea. Esta representación puede ser mental o material, a través de la escritura o, más ampliamente, el discurso y/o la imagen. A lo largo de la historia, estas formas de re-presentación permitieron al ser humano conocerse, reconocerse entre los suyos, recordar su pasado, afirmar su poder, describir su cosmogonía, expresar sus miedos, sus creencias y sus esperanzas. En una palabra: plasmar su identidad como individuo cultural.

La asociación escritura-imagen parece haber sido percibida en la historia de las letras y las artes visuales no solamente como natural, sino también como una necesidad, desde los jeroglíficos egipcios en las tumbas o templos faraónicos hasta las inscripciones que acompañan, en cintas o medallones, escenas pintadas de la época barroca; desde las crónicas ilustradas hasta, en el mundo contemporáneo, la poesía visual o, por supuesto, el cómic.

Por otro lado, en el Viejo Mundo, la comparación entre artes discursivas y visuales existe desde Platón y Aristóteles, pero se vuelve a enfatizar en el Renacimiento con el redescubrimiento de los escritos

de Horacio y en particular de la comparación establecida por él entre pintura y poesía en su *Arte poética*: «*Ut pictura poesis*» («La poesía es como la pintura»). Esta frase será retomada por los teóricos del Renacimiento, dándole un sentido mucho más amplio y una reciprocidad ausente al origen: no solamente se asocia la poesía al arte pictórico, sino que también se compara la pintura a la poesía. Esta reciprocidad, fundamental en los debates teóricos para la elevación de la pintura al estatus de arte liberal, desembocará en el siglo XVII en el doble concepto de *pictura loquens*, *muta poesis*, siendo la pintura poesía parlante y la pintura poesía muda<sup>1</sup>. Es interesante resaltar, en este contexto, cómo la pintura de historia fue inspirada directa o indirectamente en la mayoría de los casos por textos antiguos<sup>2</sup>; será por ello considerada en las academias europeas, hasta el siglo XIX, como el género pictórico más relevante.

Es cuando la asociación entre ambas artes se vuelve concreta y tangible, y no queda solamente en una comparación de índole conceptual, que la relación texto-imagen se convierte en un diálogo íntimo y complejo a la vez, propicio a una multiplicidad de lecturas. Pensemos en unos casos sugerentes: la figura bíblica, pintada en un fresco medieval o un lienzo virreinal, con una inscripción en su vestimenta o en una filacteria, «habla» mediante el texto introducido en la imagen<sup>3</sup>; el texto se hace discurso: da, literalmente, vida o imprime sabiduría a su recipiente. Otro caso, más llamativo aún: en algunos de los folios de *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), el autor de los dibujos inscribe la palabra «carta» como

---

<sup>1</sup> Sobre el *ut pictura poesis*, véase Lee (1967).

<sup>2</sup> En *Words and Pictures*, Meyer Schapiro empieza su análisis de la relación texto-imagen en el arte occidental con las siguientes líneas: «*A great part of visual art in Europe from late antiquity to the 18<sup>th</sup> century represents subjects taken from a written text. The painter and sculptor had the task of translating the word —religious, historical or poetic— into visual image*» (Shapiro, 1973, p. 9).

<sup>3</sup> La presencia de inscripciones en ropajes de figuras bíblicas y, más ampliamente, de textos presentes en imágenes religiosas, es una herramienta muy usual en el arte cristiano occidental y bizantino desde sus orígenes. Véase, entre otros, Bächtshmann (1989), p. 27-46.

leyenda al dibujo de un quipu (figura 1). Ahí se genera una tensión entre la palabra escrita y el dibujo, pues es la tensión de una imagen que en ese momento, por obvias razones culturales, no se basta a sí misma, y que por lo tanto necesita de la escritura para ser comprendida por su destinatario, en este caso, el monarca español. ¿Pero puede ser realmente «quipu» solamente traducido por «carta»? Es obvio que no. Por lo cual el dibujante de la *Nueva Corónica* parece evadir, consciente o inconscientemente, la multiplicidad de contenidos asociados al vocablo «quipu» para convertirlo en un concepto fácilmente entendible por un lector occidental, ajeno a la cultura inca —la palabra «carta»—. De la misma manera que la *Nueva Corónica* no es exactamente una crónica ilustrada —pues los dibujos forman parte intrínseca del documento y, por lo tanto, no son una mera ilustración del texto—, la estrecha colaboración entre poetas y pintores del siglo XX da luz a creaciones que van mucho más allá del «poemario ilustrado». Desde otro punto de vista, podríamos mencionar también las cohabitaciones juguetonas entre texto e imagen de Marcel Duchamp en algunos de sus *ready-mades*, como la pala de nieve titulada *En anticipación del brazo roto* (1915), dejando al espectador en una formidable perplejidad: ¿cómo relacionar el objeto con su título? ¿Qué historia se esconde detrás, o de pronto no hay ninguna historia? ¿Será solamente el placer de lo absurdo, característico del Dadá? Un juego similar ofrece también el emblemático *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*) de René Magritte (figura 2): aplicando a la letra el concepto de surrealismo (sur-realismo), juega entre la realidad de la representación —la imagen de la pipa— y la ausencia del objeto real —la materialidad de la pipa—. Juguemos nosotros ahora: mediante su dibujo de quipu con leyenda propia, la *Nueva Corónica* nos ofrece un *Esto es una carta*; o sea, una suerte de *Ceci n'est pas une pipe* al revés. En otras palabras, sea Guamán Poma, Duchamp o Magritte, el texto o título, lejos de imponer o dar un significado claro y único al objeto o a la imagen, más bien los complejiza y abre un espacio de reflexión sobre su materialidad y significado.

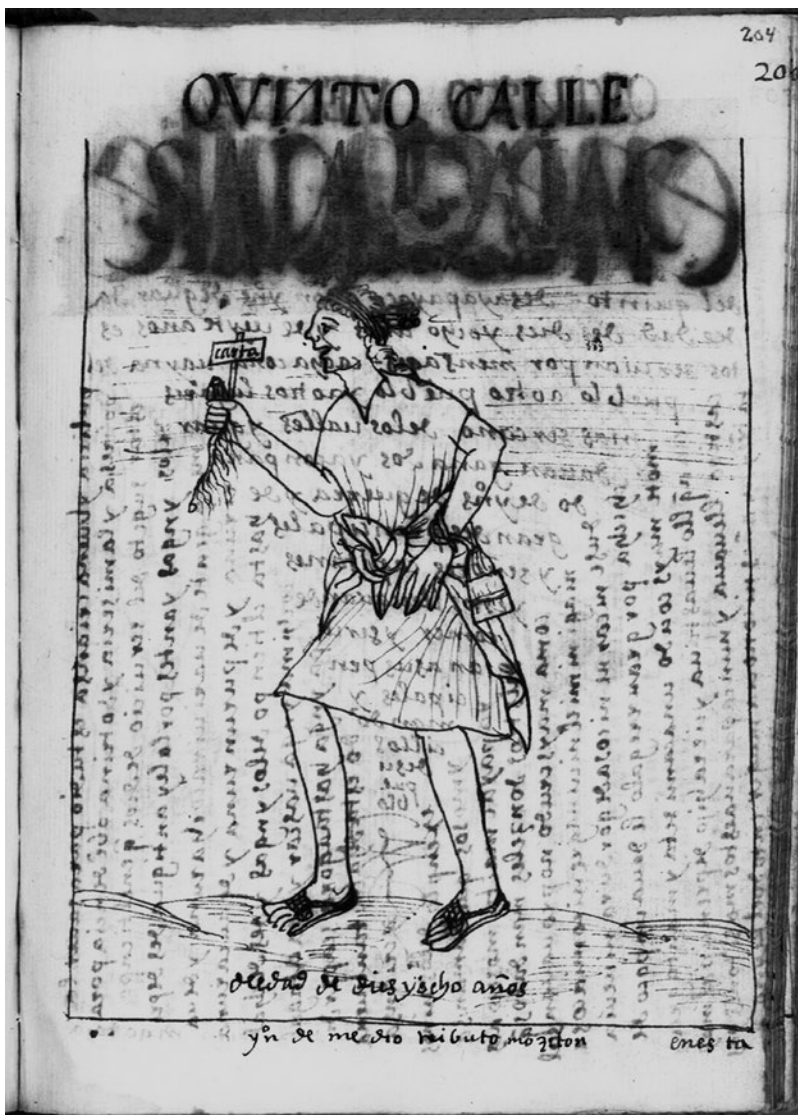


Figura 1. Felipe Guamán Poma de Ayala, «La quinta ‘calle’ o grupo de edad, sayapayaq, mandadero de Dieciocho años», página (folio 204, dibujo 74) de la *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, tinta sobre papel, Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



**Figura 2.** René Magritte, *La trahison des images. Ceci n'est pas une pipe* (*La traición de las imágenes. Esto no es una pipa*), 1929, óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art, California. © René Magritte Estate/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

En Hispanoamérica, y especialmente en el virreinato del Perú, donde no se identificó en las culturas indígenas ninguna forma de escritura interpretable como tal —a diferencia del virreinato de Nueva España, con los sistemas de escritura náhuatl o azteca y maya—, la introducción del signo escritural tal como se entendía y manejaba desde Europa ha sido particularmente abrupta, hasta incongruente. La relación texto-imagen se construyó a partir de la violencia de un encuentro, el de la Conquista. La imagen en sí en el mundo virreinal, lo sabemos, constituyó un arma discursiva de gran poder en el contexto de la evangelización por su capacidad de comunicación y transmisión más allá de las barreras lingüísticas. El proceso de evangelización incluye también, evidentemente, la introducción de lo textual en la sociedad indígena.

Pero lo que llama poderosamente la atención es con qué frecuencia y, en más de un caso, con qué refinamiento y complejidad la escritura está presente en las artes visuales y, especialmente, en la pintura de la época virreinal. Para esta época y las otras que le suceden hasta el mundo contemporáneo, resulta por tanto esencial investigar las tensiones generadoras de contenido en esta relación; es decir, cuando el texto aporta históricamente, conceptualmente, iconológicamente a la escena representada, o cuando la imagen se convierte en una suerte de vida visual paralela al texto. La tensión existe y funciona al poderse concluir que de aquellos dos medios ahí reunidos, ninguno es prescindible; y, más aún, cuando imagen y texto se fusionan hasta llegar a ser un solo medio, como sucederá en la poesía visual del siglo XX.

El simposio internacional «Escritura e Imagen en Hispanoamérica. De la Crónica Ilustrada al Cómic» nos ha dado la oportunidad de estudiar las problemáticas específicas de la relación escritura-imagen en esta región del mundo. Exploré imágenes del mundo virreinal mediante el estudio de ilustraciones en crónicas virreinales; analizó la narrativa y la teatralidad en la pintura virreinal, así como los conceptos de memoria e identidad; y, finalmente, el rol de la emblemática en la cultura visual de esta época. Desde las primeras décadas de la Conquista encontramos en las crónicas ilustradas esta asociación texto-imagen como medio de información, dotado a menudo de una innegable dimensión política, con un destinatario europeo (soberano u orden religiosa, entre otros). El mismo término de «crónica ilustrada» parece implicar una sumisión de la imagen al texto, pero sin embargo, lejos de ello, las imágenes jugaron un papel fundamental en estos documentos, con una vida propia, cargadas de fuerza discursiva y/o simbólica, hasta llegar en algunos casos a una (re)apropiación del texto a través de la ilustración.

El simposio también ingresó a territorios donde discurso y visualidad llegan a formar una unidad: la representación de los mitos, el trabajo de memoria —esta «imagen memoria» de la cual habla Serge Gruzinski en el contexto del México virreinal (1994, pp. 74 y ss.)—

o la fusión entre poesía y visualidad, tal un *ut pictura poesis* revisitado a la luz de las vanguardias del siglo XX. Finalmente, se reflexionó sobre la construcción de imaginarios visuales-narrativos que desembocaron, a través de la novela gráfica y la historieta, en el surgimiento de identidades sociales en el mundo latinoamericano contemporáneo.

El amplio espectro cronológico y temático abarcado por el simposio, y por lo tanto por la presente publicación, deja en evidencia que, desde la introducción de la escritura en la época virreinal, la relación texto-imagen no ha dejado de ser explorada en esta región del mundo, desde las crónicas ilustradas hasta la historieta contemporánea, y que se puede hablar por ende de una verdadera tradición hispanoamericana, surgida de los modelos occidentales pero con sus problemáticas específicas. Todos los autores del presente libro han buscado estudiar objetos en los cuales imagen y texto o discurso se enfrentan y se acompañan a la vez, cada uno en su propia dimensión. Ninguno de ambos medios es ahí prescindible y, más bien, es esta dialéctica entre tensión y fusión la que ofrece un elemento de respuesta a nuestra observación del inicio: ¿por qué esta doble presencia, ininterrumpida en Hispanoamérica, de lo visual y lo escrito en las artes? Pues precisamente porque pese a, o a raíz de la violencia, también cultural, del encuentro conquistadores/conquistados, surgió una suerte de necesidad —no por ello siempre compartida de forma simultánea, pero real— de fusión e intercambio entre dos culturas ajenas en las cuales, por tanto, la convivencia entre ambos medios fue considerada una fórmula adecuada en el contexto de los complejos procesos de evangelización, propaganda política, guerras culturales y visuales, y aculturación en general.

En los temas del presente libro que tratan de la época moderna y contemporánea —arte popular, poesía y dibujo, poesía visual y cómic— nos enfrentamos a nuevas problemáticas vinculadas a contextos históricos y sociales de diversa índole, con sus correspondientes interacciones y lenguajes. Pero lo que interesó invariablemente al conjunto de autores en esta publicación es mostrar la presencia de un diálogo,

una unión entre dos medios que en todos los objetos de estudio nunca se someten el uno al otro, sino que juntos construyen un discurso, un imaginario, una identidad. El encuentro de lo visual y lo escrito no es en absoluto el monopolio de la Hispanoamérica virreinal, republicana, moderna o contemporánea. Pero los mensajes, encubiertos o no, y los universos atrapados en este encuentro, nos hablan de problemáticas sí específicamente hispanoamericanas, y es este denominador común en el medio de tanta diversidad el que, creemos, vuelve especialmente rica esta publicación, porque nos permite comprender con más profundidad cómo, tanto en el pasado como en el presente, el hombre hispanoamericano se ha ido y se está percibiendo, mirando y (re)conociendo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bätschmann, Oskar (1989). Bild-Text: problematische Beziehungen. En *Kunstgeschichte, aber wie?* (pp. 27-46). Berlín: Dietrich Reimer.
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1615). *Nueva Corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real de Dinamarca.
- Lee, Rensselaer Wright (1967). *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nueva York: Norton.
- Schapiro, Meyer (1973). *Words and Pictures. On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text (Approaches to Semiotics)*. La Haya, París: Mouton.

## **LEER IMÁGENES DEL MUNDO VIRREINAL**



**EL MUNDO Y VIDA DE LAS IMÁGENES EN LAS  
PÁGINAS PERUANAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII:  
EL CONTEXTO VIRREINAL DE LAS OBRAS DE  
MARTÍN DE MURÚA, GUAMÁN POMA Y OTROS**

**Thomas Cummins**  
Universidad de Harvard

**INTRODUCCIÓN**

No hay en Perú o quizás en todas las Américas una crónica ilustrada del siglo XVII más copiada en el siglo XX y XXI que *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. Se usan sus imágenes y estilo de dibujar para casi cualquier cosa u ocasión. La cultura contemporánea peruana, sea popular o académica, es imposible de imaginar sin los dibujos de Guamán Poma. Él es el portavoz de la historia incaica y la época virreinal peruana para todas las Américas. Además, como manuscrito, es un objeto que se transformó en un fetiche cultural y fue nominado por la Biblioteca Real de Dinamarca para su inclusión en la lista de la UNESCO llamada Memoria del Mundo, con la condición de que «se prohibía cualquier clase de uso o exhibición, etc.»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por ello solo es posible acceder a él en su versión digital: [www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm](http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm)

En este ensayo no voy a discutir ni analizar el proyecto de Guamán Poma como si fuese el trabajo de un héroe singular, un artista sin formación ni tampoco como el de un genio sin precedente o un fetiche intocable de la memoria. Este fue el programa de la segunda mitad del siglo pasado. Solo hay que leer los trabajos de Rolena Adorno y John Murra, entre otros, para entender esta visión (Adorno, 1989). Pero hay un contexto mucho más amplio en cual podemos ubicar el trabajo de Guamán Poma y especialmente sus imágenes. Este no consiste en la simple búsqueda de sus fuentes visuales; más bien, es un contexto que tiene dos partes: la primera es la historia precisa y relacionada de las tres crónicas ilustradas del Perú —un análisis realizado en otras publicaciones (Cummins & Anderson, 2008; Cummins, 2011, pp. 334-365; Cummins & Ossio, 2013)—, y la segunda parte es el estudio de los diferentes géneros de manuscritos ilustrados que se encuentran en el virreinato del Perú y su posición dentro de los géneros de crónicas ilustradas en las Américas. Es decir, mientras que los tres manuscritos y los varios documentos asociados a ellos, como el testimonio judicial conocido como *No hay remedio*, parecen insólitos en el contexto peruano, no son tan extraordinarios dentro de un contexto más amplio que incluye Nueva España y sus manuscritos del siglo XVI.

## EL CONTEXTO Y LOS GÉNEROS

Para empezar es importante enfatizar que existen solamente tres manuscritos extensamente ilustrados del periodo colonial temprano que tratan la historia de los incas y la época virreinal temprana, de los cuales dos pertenecen a Martín de Murúa: el primero (conocido como Galvin Murúa), titulado *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru* y fechado en 1590; y el segundo (conocido como Getty Murúa), titulado *Historia general del Piru*, finalizado en 1616 (Murúa, ca. 1590-1615; Murúa, 1616) (figura 3). El último manuscrito, más famoso aún, es *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, fechado en 1615.

El conjunto de estos tres manuscritos representa el corpus más grande de imágenes pictóricas de la historia de los incas y del periodo colonial temprano<sup>2</sup>. En el Manuscrito Galvin se encuentra un total de 113 acuarelas, mientras que en el manuscrito Getty hay 38; sin embargo, está claro que la intención fue tener un mayor número de ilustraciones, las cuales no llegaron a ser terminadas. El manuscrito de Guamán Poma tiene por su parte un total de casi 400 dibujos en blanco y negro.

Entre las tres crónicas hacen 548 imágenes en total. Algunos otros manuscritos, como los de Ocaña y Pachacuti Yamqui Salcamaygua, suman quizá quince o veinte imágenes más (Ocaña, 1969; Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, ca. 1613). Dentro del contexto de los dos virreinos, este número (570 más o menos) es muy bajo, y todas las imágenes peruanas pertenecen al género de historia. En comparación con Nueva España, no representa casi nada en términos de número y género. En México se encuentran casi todos los géneros de crónicas y manuscritos ilustrados. Por ejemplo, en 1552 un pequeño libro, un herbario, fue elaborado en Tlateloco. Dedicado a don Francisco de Mendoza, hijo de don Antonio de Mendoza y virrey de Nueva España, fue enviado a Carlos V y puesto en la biblioteca de El Escorial, donde se quedó hasta el año 1626, cuando el cardenal Francesco Barberini lo llevó a Roma, donde se hizo una copia (Cruz, 1939; Clayton, Guerrini & Ávila, 2009). Conocido por su título como *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, es un tratado ilustrado de las plantas medicinales mexicanas (figura 4). Su autor es Martín de la Cruz, un médico azteca noble que estudió en el Colegio Real de Santa Cruz de los franciscanos.

---

<sup>2</sup> Existe la posibilidad de otra copia de Murúa sobre la base de las acuarelas de la colección Massimo, que son retratos de ocho incas y una coya. Juan Carlos Estenssoro ha sugerido que «es probable que sean copias de lienzos que representaban la dinastía de los incas y que fueron remitidos por el virrey Toledo a Madrid» (Estenssoro, 1994, p. 413). Esto último no es posible, porque las acuarelas de Massimo muestran la misma mezcla de dos estilos artísticos que se encuentra en los retratos de los reyes incas en el Galvin Murúa. Para el análisis de estos estilos y la identificación de los artistas, véase Cummins (1995b).

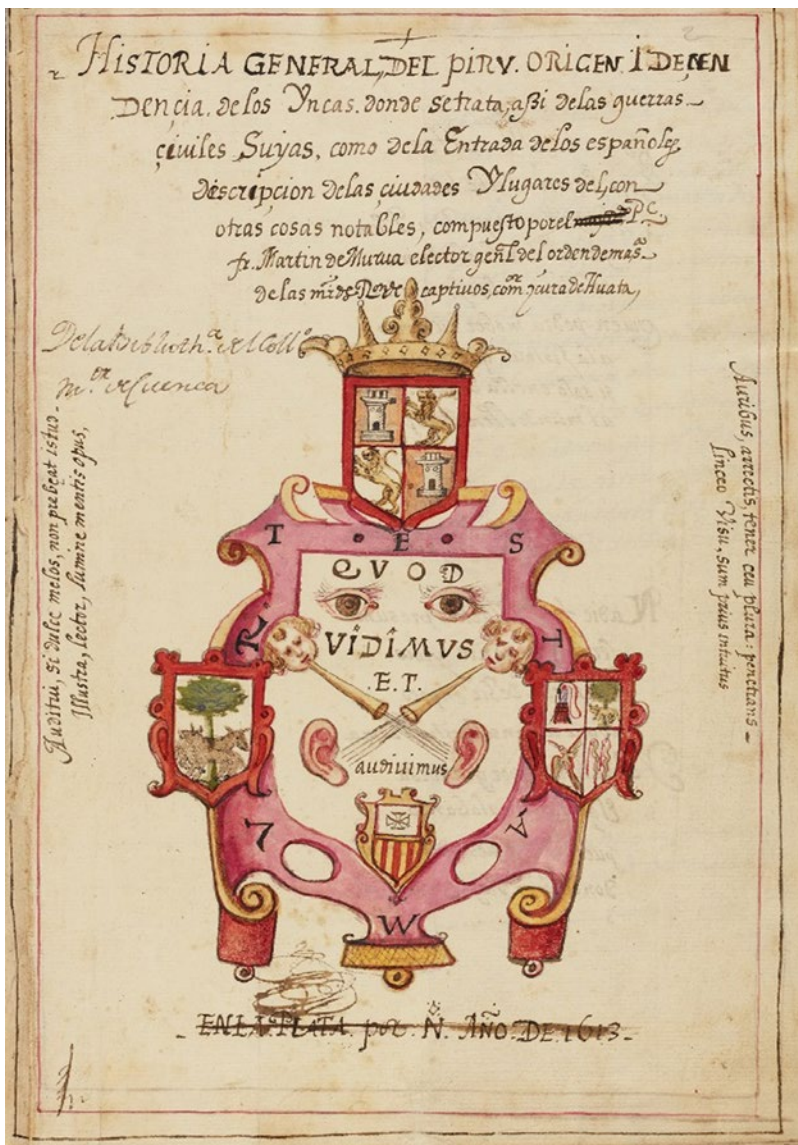


Figura 3. Martín de Murúa, portada de *Historia general del Piru*, 1616, tinta y acuarela sobre papel, Ms. Ludwig XIII 16, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.



**Figura 4.** Martín de la Cruz y Juan Badiano, «Tlalquetzal» (planta medicinal usada contra la indigestión), página (folio 24r) de *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, 1552, tinta y acuarela sobre papel, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

Su texto, salvo los nombres de las plantas, fue traducido del nahuatl al latín por Juan Badiano, también mexicana. El concepto y forma del *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* pertenecen a un género medieval, pero las ilustraciones son nuevas en el sentido de que son una mezcla de estilos y convenciones europeas y mexicanas. Por ejemplo, las hojas y flores están retratadas usando formas europeas, es decir que podemos ver la raíz, la fruta y la flor al mismo tiempo. Esta es la manera de representar las plantas en el *New Kreüterbuch* («Nuevo herbario») de Leonart Fuchs, editado en la ciudad de Tubinga en 1543, en el cual aparecen varias plantas mexicanas como el maíz (lámina CCCCLXXIII) o chilis (láminas CCCCVIII, CCCXCIX, CCCCLXX). Lo que no aparece en los herbarios europeos como el de Fuchs es la tierra en la que crecen las plantas. En el *Libellus* no solamente la tierra está representada, sino que también encontramos una variedad de tierras indicadas por colores y textura. También la manera de representar la tierra y las piedras corresponde a veces a las convenciones artísticas mexicanas. Como ha observado Justino Fernández, «el símbolo de *tetl*, o sea piedra, con sus perfiles coruscantes en diversas composiciones y colores, se encuentra en varios casos. Además, las plantas que crecen cerca del agua tienen el jeroglífico nahua con cinco corrientes que terminan alternativamente en caracoles y círculos» (Fernández, 1991, II, p. 103).

La intención del *Libellus* no fue simplemente ilustrar las nuevas plantas de México sino, tal como está escrito en su introducción, demostrar ante los ojos del emperador la naturaleza y capacidad de los indios.

Pues no creo que haya otra causa de que con tal instancia pidas este opúsculo acerca hierbas y medicinas de los indios, que la de recomendar ante la Sacra Cesára Católica y Real Majestad a los indios aun siendo de ello merecedores. Ojalá que este libro nos conciliara gracia a los indios ante la Real Majestad: cierto es muy digno de comparecer ante sus ojos. Ten presente, señor, señor que nosotros los indios, pobrecillos y miserables somos inferiores a todos los

mortales y por nuestra pequeñez y insignificancia natural, merece indulgencia. Ahora pues, este opúsculo, que todos los títulos creo debo dedicarte, oh magnificentísimo señor, ruego que lo recibas de la mano de tu siervo, que te lo ofrece, o, lo cual nada me admirara, lo echés a donde se merece (Cruz & Badiano, [1552] 1992, II, p. 13).

La humildad del autor ante el rey es un tropo muy común, pero el deseo de manifestarse ante los ojos del rey por las imágenes para hacer conocer cosas extraordinarias y desconocidas es un deseo nuevo que encontramos en muchos de los manuscritos ilustrados hechos en las Américas para mandar al rey, incluyendo *El primer Nueva Corónica y buen gobierno* de Guamán Poma, como veremos.

Por eso, el género más común de los manuscritos es la historia ilustrada de las comunidades indígenas y sus costumbres, como el manuscrito de Diego Durán o el *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún. Uno de los primeros es el *Códice Mendoza*, que muestra la historia real de los aztecas, el tributo recibido de varias comunidades conquistadas y sus costumbres. Hecho en papel europeo, los artistas fueron *tlacuilos* o maestros de la pintura y producción de los códices aztecas, y, como el *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, fue hecho con la intención de mandarlo al rey y emperador Carlos V<sup>3</sup>. Las imágenes son de estilo mexicana, lo cual quiere decir que la figura humana está de perfil, con una línea negra que define el borde de la figura. Pero se observan elementos europeos en algunos de ellos, como el uso de la perspectiva para representar el palacio de Moctezuma (folio 69r). Hay otras historias de varias comunidades hechas en México para presentar al rey, como *La descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Oceano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*,

---

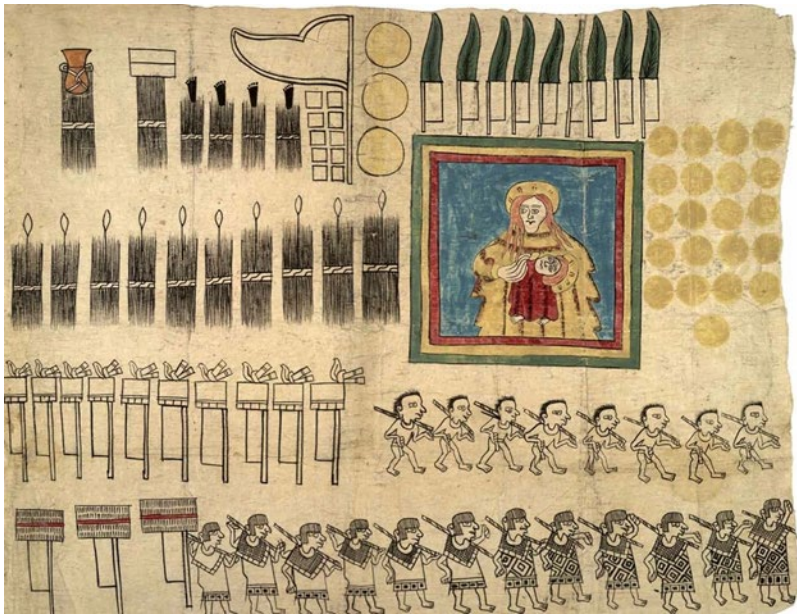
<sup>3</sup> Hay una relación estricta entre el *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* y el *Códice Mendoza*. El tío de Francisco de Mendoza, Antonio de Mendoza, mandó hacer el *Códice Mendoza* diez años antes y lo envió a España en 1542. Véase Guerrini (2009, p. 41, n. 7).

creada por Diego Muñoz Camargo, y que tal vez fue presentada al rey en España por los embajadores de la comunidad como prueba de la lealtad de Tlaxcala y la reafirmación de los derechos dados por Carlos V. Es una de las grandes historias que, como la *Nueva Corónica y buen gobierno*, fueron creadas para ser enviadas al rey de España, sea Carlos V, Felipe II o Felipe III. Casi todas tienen fines políticos y/o culturales.

Hay muchos otros manuscritos que retratan la historia y origen de varios pueblos mexicas y la mayoría fueron producidos dentro de un contexto local sumamente político (Boone, 2000, pp. 1-3; Lori, 2008, pp. 1-11; Douglas, 2010, pp. 5-8), como *La Historia tolteca chichimeca*, que relata en imagen y texto la migración y fundación del *altpetl* (comunidad) de Cuauhtinchan. El texto está escrito en nahua y las imágenes siguen la tradición mexicana. Posiblemente fue presentado en la audiencia de la ciudad de México por parte de Don Alonso de Casañeda y su familia, la cual luchaba por el cacicazgo del pueblo (Leibsohn, xii-xiv, pp. 7-11). Por lo menos sabemos que otros manuscritos, tanto precolombinos como virreales, que retratan el origen e historia de una comunidad, fueron presentados en varias ocasiones y contextos durante la Colonia. Por ejemplo, el manuscrito Bodley, un códice precolombino mixteca que representa el origen e historia de la dinastía de Tilantongo en la Mixteca Alta, fue presentado por don Felipe de Austria, gobernador de la comunidad de Tilantongo, en marzo de 1568, como parte de su defensa al cacicazgo (Megged, 2010).

Aparte de la historia y origen de un pueblo, a veces usados para comprobar los derechos de una familia al cacicazgo o los derechos del pueblo mismo, existen muchos manuscritos que fueron usados en contextos judiciales como prueba o evidencia en las cortes de México, tanto entre indígenas como en contra de ellos, como también en peleas entre los españoles mismos. El más temprano que tenemos fue hecho en el *atelpetl* (pueblo) de Huejotzingo como recuerdo y prueba del tributo que el pueblo dio en 1528-1529 por demanda de la audiencia

de Nuño de Guzmán en particular. El *atlpeltl* de Huejotzingo fue parte de los estados de Cortés cuando regresó a España en 1528. Volviendo a México en 1530 descubrió qué había pasado en su ausencia e hizo un juicio en contra de los miembros de la audiencia. Su abogado presentó siete pinturas como parte del testimonio de la comunidad en el pleito contra Nuño de Guzmán, la mayoría de las cuales muestran en una manera muy tradicional los objetos que el pueblo de Huejotzingo tuvo que dar como tributo a los miembros de la audiencia. Una de estas pinturas llama la atención porque tiene una imagen de la Virgen con el Niño Jesús (figura 5).



**Figura 5.** Anónimo, primera página del *Códice Huejotzingo*, 1531, pintura sobre amatl (papel amate), Biblioteca del Congreso, Washington D.C. Esta primera pintura contiene una imagen de la Virgen y el Niño Jesús —hecha con plumas— y otras representaciones del tributo dado por el pueblo a miembros de la primera audiencia de México.

Pero no es una imagen sagrada. Es la representación de una imagen sagrada hecha en plumas que mandó hacer Nuño de Guzmán para llevársela a la guerra. Las figuras de los esclavos, las monedas de oro y las plumas representan las etapas de transacción «monetaria» necesarias para producir la pintura en plumas de la Virgen y el Niño Jesús. La capacidad de esta y de las otras imágenes para representar la verdad sobre lo que pasó en Huejotzingo fue aceptada por el juez en México y, luego, en Madrid (Cummins, 1995a, pp. 152-174, 326-329; 1995b, pp. 52-83).

Unos pocos años después, un pintor indígena dio testimonio verbal y visual en un proceso del Santo Oficio contra un líder indígena en Nueva España por idolatría (González Obregón, 1912, pp. 17-52)<sup>4</sup>. El pintor, con el nombre cristiano Mateo y vecino de la ciudad de México, dijo que cuando Tenochtitlán «se tornó á ganar los ídolos que en ella había, en el cue del Huitzilopochtli de esta ciudad con otros muchos demonios que ellos adoraban, los quitaron del dicho cue y llevaron á casa de Miguel (Puxtecatl Tlaylotla) indio y vecino asimismo de México». Fueron cinco bultos de los dioses más importantes de los aztecas: Huitzilopochtli, Tezcatlipoca, Ciguauatl, Telpuchtlí y Tepegua.

---

<sup>4</sup> Hay otros procesos de la Inquisición apostólica contra sacerdotes mexicanos en los que aparecen imágenes hechas por *tlacuilos* (pintores) en Nueva España. Por ejemplo, hay un folio ilustrado que fue parte del juicio de un sacerdote contra Martín Ocelotl, quien era uno de los sacerdotes que interpretó ante Moctezuma II en 1519 los fenómenos que se creía significaban la próxima llegada de extranjeros conquistadores. Después de la caída de Tenochtitlán, Ocelotl se convirtió a la fe católica y fue bautizado con el nombre de Martín. En el otoño de 1536, fue juzgado por la Santa Inquisición. De acuerdo a testigos, Martín Ocelotl era capaz de predecir las lluvias. Otro testigo declaró que era hijo de brujos poderosos y que él mismo lo era. Aunque había suficiente evidencia para encontrar a Martín Ocelotl culpable, reclamó su inocencia alegando que no había hecho nada malo. Su caso fue presentado con pruebas pintadas al obispo y virrey Juan Zumarraga, quien decidió finalmente la suerte de Martín Ocelotl. El 10 de febrero de 1537, Martín Ocelotl fue públicamente humillado y acusado de brujería. Fue desterrado y forzado a vivir en prisión en Sevilla, España, bajo la atenta vigilancia de la Inquisición.

Además de su testimonio, pintó los bultos sagrados (*tlaquimilolli*), sus símbolos y las cabezas de los líderes que trataron de esconder dichos bultos (González Obregón, 1912, pp. 115-119)<sup>5</sup>. Las cabezas y los bultos están identificados por los nombres escritos dentro o encima de su imagen. Al lado izquierdo se ven los bultos y los que tenían el cuidado de ellos hasta el año 1526. La cabeza debajo del bulto identificado como Huitzilopochtli tiene el nombre Tlatoatl, quien era el padre de Mateo y quien recibió el encargo de cuidar el bulto de Huitzilopochtli después de la Conquista. Hay una línea dibujada entre la imagen del bulto de Huitzilopochtli y la cabeza de perfil que indica esta relación. El texto abajo dice que «este es el padre de Mateo y a este dieron estos y dichos a guardar [...] y dan al Tlahtoanhi que era tambeyn un gran principal». Hay cuatro cabezas encima de los cuatro otros bultos identificados como Cihuacoatl, Telpochtli (Tezcatlipoca), Titlauque Tezcatipoca (Tezcatlipoca Rojo) y Tepehua, y por medio del testimonio sabemos que son los *tlahtoani* (líderes) de la ciudad de Azcapotzalco que cuidaban estos dioses. Fueron unidos con el bulto de Huitzilopochtli en 1526. En el lado derecho se ve a los que recibieron los bultos en 1526 y luego los entregaron a Miguel Puxtecatl Tlaylotla. La composición de la imagen está hecha con las convenciones y reglas de los *tlacuilos* con las que se representa el relato de Mateo, pero sin el texto sería difícil de interpretar a dónde conduce la narración.

Existen muchos otros géneros de manuscritos usados en Nueva España, como los referidos a la religión pagana o como los manuscritos *Borbonicus* y el *Maglibacchiano*. Además, muchos manuscritos litúrgicos, como los manuscritos que se llaman *Catecismo Testeteriano*, usaban jeroglíficos para enseñar el Padre Nuestro, que fueron ilustrados en el siglo XVI. La capacidad de uso y transformación del sistema pictórico de los mexicanos en nuevos contextos y géneros fue rápida y muy amplia.

---

<sup>5</sup> El texto escrito por el escribano debajo de una de la figuras indica claramente que Mateo es el autor de la pintura.

Se puede decir, desde el punto de vista de la historia del arte en el siglo XXI, que estas pinturas, usadas en varios contextos en Nueva España en el siglo XVI, no son obras de arte. Pero esta es una discusión entre académicos actuales y no tiene nada que ver con su recepción en España en el siglo XVI. La forma mexicana de representar fue registrada por Felipe de Guevara, uno de los más importantes humanistas y coleccionistas de obras de arte en España, quien escribió una historia del arte en la que habla de los modernos como El Bosco, Tiziano y muchos otros. También escribe sobre los ancianos, Apeles y otros, en su manuscrito compuesto en 1560, pero publicado en 1788 bajo el título *Comentarios de la pintura*. Hacia el final del manuscrito describe las pinturas egipcias después de escribir que:

Esta suerte de Pintura y el declarar por ella sus conceptos, parece haber imitado los Indios occidentales, y del nuevo orbe, especialmente los de Nueva España: ahora sea que por Antigua tradición les venga de los Egipcios, lo cual podría haber sido, hora sea que los naturales de estas dos naciones concurriesen en unas mismas imaginaciones. Así todo lo que dichos Indios nos quieren significar de sus mayores, nos lo muestran en pintura, y ellos entre ellos declaran sus conceptos por medio de la misma Pintura.

Queriendo un Cazique mandar á alguna tierra de sus súbitos le acudan con cuatrocientos hombres de guerra, pintan un hombre con las armas en la mano, el un pie adelante para caminar, y encima dela cabeza de este hombre ponen circulo, dentro del cual ponen quatro puntos que significan cuatrocientos; y así tienen figuradas las Jornadas que los vasallos de Vuestra V. M. y ellos hicieron en la conquista de México y otras partes.

Es de notar la extraña devoción que los dichos Indios á todo género de Pintura tienen; y creo que si la imitaba imaginaria, no tan pulida, que el hábito de la continua vista de sus cosas de acarrea, no lo impidiese, que se adelantarían en esta arte con facilidad y aprovechamiento grande (Guevara, 1788, pp. 235-236).

Guevara menciona también la contribución que hicieron los mexicanos a la pintura: «la pintura en plumas como algo nuevo y raro», como la imagen en plumas de la Virgen y el Niño Jesús que aparece en la pintura de Huejotzingo (figura 5). Su texto es importante en sí mismo dentro la historia del arte en España. Pero si se toma en cuenta el uso de las imágenes tanto en los manuscritos lujosos hechos para el rey como en los procesos jurídicos de la corte y del Santo Oficio, entonces las cualidades que Guevara atribuye al sistema mexicano son completamente entendibles y corrientes. O sea, hay una constancia entre el uso de las imágenes y el análisis que tiene mucho que ver con la posibilidad de representar información de una manera fiel y entendible.

Igualmente, es importante notar que Guevara no menciona ninguna contribución peruana a la pintura. Por supuesto, la ausencia de algo no prueba nada, pero si regresamos a Antonio de Mendoza vemos que, después de ser virrey de Nueva España, Carlos V lo mandó al Perú. Como virrey del Perú, Mendoza quiso hacer lo mismo que había hecho en Nueva España cuando mandó a hacer el *Códice Mendoza* y se preocupó por hacer recoger información veraz sobre el Tahuantinsuyo, alentando al conquistador Juan de Betanzos a que culminara su crónica *Suma y narración de los incas* (1551). La diferencia es que la forma de presentar información veraz no fue por la imagen de mano indígena, como en el *Códice Mendoza* o el *Libellus*, sino por la palabra escrita de mano española en base a un testimonio oral<sup>6</sup>, que Guamán Poma y muchos otros presentan como algo normal en los pueblos indígenas.

La diferencia entre Nueva España y Perú en términos de representación de la historia es, por supuesto, la conmensurabilidad de las formas y objetos mexicanos y la inconmensurabilidad de las formas peruanas, especialmente el quipu y el *tocapu* (Cummins, 1993, pp. 87-137; 2013a).

---

<sup>6</sup> En su prólogo, escribe al rey que «para ser verdadero y fiel traductor tengo de guardar la manera y orden del hablar de estos naturales [...]». No menciona ni una imagen como fuente de su información, solamente dice que usaba un gran número de informantes, «de los mas antiguos y de crédito [...]» (Betanzos, 1987, p. 11).

El quipu no es de ninguna manera un instrumento que contenga información entendible para aquellos que no conocen el sistema. Por ejemplo, sabemos que los quipus fueron adaptados para enseñar oraciones y utilizados para la confesión, de la misma manera que el sistema pictórico mexicano fue adaptado para cumplir la misma función en los manuscritos testerianos. La diferencia quizá es que no podemos descifrar un quipu virreinal proveniente de una colección museal como lo podemos hacer con los manuscritos testerianos.

Por ello, no tenemos hasta al fin del siglo XVI historias o crónicas ilustradas de los incas de mano indígena, después de que se haya aprendido a dibujar y pintar al estilo europeo. Todas las historias, crónicas y testimonios son transcripciones de información oral. Hay muy pocos mapas u otras representaciones aparte de escudos o divisas hechas por la nobleza andina. Y este es un género nuevo e importante que Perú tenía en común con México en términos de uso y cantidad. Lo más interesante es que todos los escudos andinos están pintados en un estilo completamente europeo, aunque incluyen imágenes de elementos simbólicos autóctonos. Por ejemplo, en el escudo de armas del cacique Diego Tomala, de la isla de Puná, el blasón —otorgado por Carlos V en 1557— tiene la figura de una balsa<sup>7</sup>. También el escudo de armas otorgado por Felipe II en 1564 a Felipe Guacrapaucar, noble de la nación *wanka* de Juaja —una nación andina que, como los tlascaltecas en México, fue aliada de los españoles desde casi el principio de la Conquista—, incluye objetos simbólicos de los incas. Lo más obvio es la imagen de un *uncu* militar en el blasón del nuevo escudo. Pero como la balsa en el escudo de armas de Diego Tomala, el *uncu* está representado mediante el uso de convenciones europeas<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> MP Escudos y Arb. Gen. 48 Indiferente General 1205, Archivo General de Indias, Sevilla.

<sup>8</sup> Se concedió en 1638 un escudo de armas a don Fernando Ayra de Ariutu, *mallku* de una comunidad aymara en Charcas. Mientras que el escudo tiene símbolos importantes de los aymara, sus imágenes son como los otros escudos en los Andes en términos de estilo.

Estos objetos son de gran importancia simbólica en las comunidades andinas: manifiestan poder y prestigio, conceptos que se comunican ahora a través de una representación pictórica<sup>9</sup>. Guamán Poma inventó su propio escudo, para el cual escogió figuras que representan sus nombres (el águila y el puma); estas tienen la forma de un águila Habsburgo y un león de León. El único elemento andino reconocible es el dibujo del asiento de poder, el *tiana*, que está dibujado debajo del águila e indica la «nobleza» indígena del autor.

Esto es muy distinto a muchos de los escudos de armas mexicanos que transforman las formas y convenciones del formato estándar de la heráldica española para representar conceptos mexicanos. Es decir, ahí existe una síntesis de ambos sistemas, como se puede ver en el escudo de armas de la ciudad de Texcoco concedido por Carlos V en 1551. La imagen sintetiza las tradiciones pictóricas mexicana y española. El escudo en sí se apega a las convenciones españolas, pero los elementos heráldicos son netamente mexicanos. El cuerpo del escudo está sostenido entre las garras de un coyote y por su timbre y divisa aparece de perfil, en la parte superior, la cabeza del coyote en vez del yelmo usualmente presente en los escudos españoles, haciendo referencia a Acomolmiztli-Nezhualcóyotl, el legendario monarca y guerrero de la ciudad-estado de Texcoco. Dos estrechas bandas, que suelen ser follajes con motivos mexicanos para simbolizar el agua y el fuego, fluyen desde el yelmo timbrado en la parte superior y siguen la forma del escudo, cruzando y luego alejándose en la base. Ambos elementos juntos (agua y fuego) simbolizan el concepto de guerra. Esto es un modo de expresar conceptos por metáfora que se llama difrasismo.

---

Archivo General de Indias, Signatura: MP-Escudos, 75, Título: Ayra de Arritu, Fernando: Escudo. Fecha Inicial: 1638 [con] Título Propio: Escudo de armas de Fernando Ayra de Arritu, Cacique y Gobernador de Copopá Signatura de procedencia: Charcas, 56.

<sup>9</sup> La *mascaipacha* era el símbolo máximo de autoridad de los incas y se transformó en la Colonia en una imagen iconográfica presente en muchos escudos oficiales y no oficiales. Al respecto, véase Cummins (1998). Para un estudio general sobre los escudos heráldicos peruanos, véase Domínguez Torres (2012).

Es un tropo muy común tanto en la sintaxis de los poemas o cantos como en las composiciones pictóricas de los códices mexicanos. Se usan dos elementos diferentes que expresan un tercero, más abstracto. Las formas del agua y el fuego y su contexto semántico muestran una sensibilidad visual que es completamente mexicana y no tiene sentido dentro del pensamiento y sistema visual europeo. Y mientras la concesión de un escudo de armas, como imagen sustancial de derechos y privilegios, fue igualmente importante en ambos virreinos para las élites y sus comunidades, o familias individuales —y más tarde se usó como prueba en procesos judiciales<sup>10</sup>—, podemos ver que las formas visuales de estos escudos eran, a veces, radicalmente diferentes, en el sentido de su contribución indígena, según fuesen de Perú o México.

#### «TESTIMONIO DE LAS PINTURAS»: LAS IMÁGENES PERUANAS COMO TESTIGOS

Mientras que existe una diferencia radical entre ambos virreinos en cuanto a las formas visuales que se desarrollan en los varios géneros coloniales para indicar conceptos autóctonos, los contextos y usos coloniales son casi idénticos en casi todos los casos. Pero existe una gran diferencia: el quipu fue usado en lugar de representaciones pictóricas en varios procesos jurídicos, así como para aprender las oraciones del catecismo y confesarse. Sin embargo, las nuevas imágenes del Perú funcionaban como testigos de la verdad, tanto en un contexto de representación de la historia de los incas durante la Conquista como en pleitos sobre derechos y privilegios individuales.

Podemos ver ambos contextos en juego en las famosas pinturas pintadas por artistas indígenas en Cusco, que el virrey Francisco de Toledo mandó a hacer para Felipe II. Expuestas en el Alcázar en Madrid,

---

<sup>10</sup> Los escudos de armas se implicaron en muchas contestaciones distintas. Por ejemplo, los escudos de armas concedidos a las élites de los *wankas* se juntaron más tarde y fueron quemados por el virrey Toledo en 1570. Véase Murra (1998, p. 56).

estaban entre otros «cuatro lienzos grandes, en que está pintada, en el uno la descendencia de los yngas que gobernaban el Perú y en los otros tres *los retratos* de los doce yngas hasta Guacayna que fue el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su Majestad de aquellas provincias»<sup>11</sup> (Sánchez Cantón, 1958-1959, p. 252). Esta descripción aparece en el inventario de los bienes de Felipe II y fue escrita por Pantoja de la Cruz, quien era el retratista más importante de la corte de Felipe II y obtuvo el título de pintor de cámara. Su descripción de los cuadros como retratos indica claramente que eran pinturas de estilo europeo renacentista y que no tenían nada que ver con una tradición perdida de los incas<sup>12</sup>. Sin embargo, las imágenes fueron una prueba visual

---

<sup>11</sup> Cursivas del autor.

<sup>12</sup> Catherine Julien acusa a los historiadores del arte de no comprender correctamente el tipo de imágenes que fueron los retratos de incas mandados por Toledo a España, y postula que fueron basados en un ahora perdido género inca. Véase Julien, 1999. El análisis de Julien se basa en una lectura muy parcial y engañosa de los extensos inventarios de bienes de Felipe II. Y peor, no reconoce quién escribió el inventario, Juan Pantoja de la Cruz. Sus transcripciones selectivas combinan todas las referencias a los materiales inca enviados desde Perú por Francisco Toledo a la corte que figuran en un inventario, en un solo lugar, al mismo tiempo y por la misma persona. Nada de esto es cierto. Por otra parte, Julien no da el valor monetario de las pinturas en la lista, la razón para el inventario; por lo tanto, todos los objetos incas parecen tener el mismo valor y estado, lo cual no es cierto. Más importante aún, Julien no toma en cuenta que los objetos inca recogidos por Toledo figuraban en la categoría de «cosas extraordinarias» y que las pinturas de incas encargadas por él se mantuvieron en un lugar de El Escorial diferente a donde se conservaba el resto de la colección real, por ser de un tipo muy diferente. La descontextualizada lectura de datos de Julien la lleva a presumir que existe una coherencia interna entre todos los objetos enviados por Toledo en cuanto a la naturaleza de su referencialidad como objetos inca. Las pinturas por tanto se convierten para Julien en un ejemplo del concepto, defendido por ella, de «género pictórico inca», cuando desafortunadamente no existe actualmente ninguna prueba de ello. Esta hipótesis se basa en los pocos textos, dejados por los cronistas Molina y Sarmiento, en los cuales se mencionan tablas que fueron pintadas y guardadas por los incas en Cusco. Ninguno de los dos cronistas menciona haber visto estas pinturas y solo mencionan lo que representaban (la historia de los incas), mas no de qué forma esta historia estaba representada. Julien ignora esta evidencia y postula que estas placas fueron la fuente para las pinturas enviadas por Toledo, como una especie de traducción visual del conocimiento inca.

de lo que pasó antes y después de la llegada de los españoles. Fueron usadas para representar y presentar una visión auténtica o verdadera —un retrato fiel— al rey y tienen un papel similar al de los manuscritos *El Códice Mendoza* y *La descripción de Tlaxcala*<sup>13</sup>. Esta característica o función de los cuadros como representantes visuales de testimonios se usó en 1586 en un contexto judicial local. Aquel año, Leonora de Soto, hija del conquistador Hernando de Soto y hermana de Atahualpa, estuvo con su hijo en Madrid, donde estuvo tratando de conseguir un derecho de repartimiento de indios por dos generaciones. El proceso es similar a muchos otros de la época, salvo por lo siguiente: «Testimonio de las pinturas en los lienzos que están en el palacio real de Madrid». Se trata de las pinturas que el virrey Francisco de Toledo mandó a hacer en Cusco. Antes que fueran enviadas a Madrid, miembros de la nobleza incaica en Cusco tuvieron que declarar si lo que estaba representado en estos cuadros era fidedigno. Después de esta verificación autóctona, los lienzos fueron enviados a Madrid (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882). Una de estas pinturas autenticadas en Cusco sirvió de testigo silencioso frente a un público totalmente distinto al del Cusco. La veracidad de la pintura ya había sido corroborada por un grupo y ahora se le exigía nuevamente su contenido de verdad. La pintura representaba la captura de Atahualpa en Cajamarca, un acontecimiento que figuraba como

---

Ninguna de estas placas ha sobrevivido, por lo que el postulado de Julien no se basa en ningún apoyo visual. No obstante, la hipótesis de Julien lleva luego a sugerir que los retratos de los incas encargados por Toledo para el rey de España siguieron este modelo inca/andino desconocido en lugar de seguir el género europeo del retrato. Este claramente no puede ser el caso si se tiene en cuenta lo que dice Toledo sobre las pinturas, así como su recepción en España y el contexto en el que las pinturas fueron colocadas en la corte real en Madrid.

<sup>13</sup> Toledo, en una carta a Felipe II del 1 de marzo de 1572, escribe por qué quiso mandar a hacer las pinturas y la historia: «ví en la guardarropa y recámara de V.M. descripciones y libro de tablas dellas de cosas de las indias, me pareció que se hiciese en forma tan grande y junta que los legos pudiésemos mejor comprendella» (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1966, pp. 176-177).

la primera imagen de la Conquista<sup>14</sup>. Entonces, el escribano de la corte usó la propia imagen como testigo mudo y se convirtió en su voz, diciendo lo que veía en ella: «Otrossí yo el dicho escriuano doy fee que bí en el dicho lienço un cauallero del abito de Santiago que encima de su caueça en la pintura del dicho lienço decía: “Soto, tenía asido y presso”, a lo que allí parecía pintado, al dicho Atagualpa y le lleuaua presso»<sup>15</sup>.

Como en los procesos mexicanos, la imagen participa casi como testigo. En este caso se presentan visualmente personas y acontecimientos muy lejanos de España, pero por ser una imagen pintada en el Perú, donde transcurrieron los hechos, confiere autenticidad a los reclamos del pleito. A veces tales imágenes eran aceptadas y otras veces no, pero ocurría lo mismo con el testimonio oral transcrito por un escribano. La semejanza entre una forma y otra se vuelve evidente cuando se toma en cuenta que el manuscrito de la *Historia de los incas*, escrito al mismo tiempo que los cuadros, fue sometido al mismo proceso de autenticación en Cusco. Sarmiento de Gamboa, autor del manuscrito, escribió al culminarlo: «porque la dicha historia tenga más autoridad, la presento ante Vuestra Excelencia [virrey Francisco de Toledo] y suplico la mande ver y corregir e entrejuntaba descendientes de los doce linajes reales y el manuscrito fue leído antes de ellos después de que tuvieron declarar y verificar la autenticidad del contenido» (Sarmiento, 1988, p. 173). En la carta que acompañó la historia y las cuatro pinturas (paños), Francisco de Toledo escribió a su majestad:

En el despacho de Lima escribí á V. M. que... invié [sic] la muestra de la traza de la descendencia y genealogía donde vinieron y procedieron los Ingas... y... prometí de inuiar esta probanza

---

<sup>14</sup> Los testigos tuvieron que jurar «que este Atagualpa fué el que prendió don Francisco Pizarro en Caxamarca; y si las pinturas y anotaciones que estan en los dichos paños son verdaderas y así lo han entendido y oído y parte de ello vieron por vista de ojos» (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, XVI, 1, p. 253).

<sup>15</sup> Archivo General de Indias, Escribanía de Cámara 509-A (citado en Marco Dorta, 1975).

mas extendida con la *Historia* también autenticada, juntamente con los paños autorizados, que ahora se llevan; y por concurrir en esto curiosidad de que V. M. gustará de ver y entender importancia tan grande de la verificación deste hecho en la mejor forma que acá, conforme á las oficiales de la tierra se podía poder, enviar á V. M. esos cuatro paños [...] (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, p. 258).

La carta del virrey enfatiza la autenticación y autorización de ambos documentos como si fuesen procesos legales, e incluye dos listas diferentes de los nombres y edades de los testigos incas, «habiendo jurado en forma de derecho por Dios Nuestro Señor y por señal de cruz [...]». Por supuesto, casi todas las historias de los incas citan fuentes indígenas, pero estas son anónimas. Por primera vez en el Perú, el proceso de autenticación con testigos es parte de la formación de una historia; de hecho:

[...] se les leyó a los dichos indios todo lo que estaba escrito y pintado en los dichos cuatro paños, así los bultos de los ingas, como las medallas de sus mujeres. É ayillos e le historia de las cenefas de lo que sucedió, y la fábula y [hechos] notables que van puestos en el primer paño, aquellos dicen de tambotoco [...] (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, pp. 249-250).

Dieciocho años después de la creación de los cuadros y de la *Historia de los incas*, Martín de Murúa terminó la primera versión de su manuscrito ilustrado *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno* (Galvin Murúa)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Rolena Adorno e Ivan Bosserup han sugerido que la primera versión no tuvo ilustraciones, sin ver o estudiar el manuscrito. Para esta postura, ver Adorno & Boserup, 2008, p. 44, n. 23. Juan Ossio y yo tuvimos la oportunidad de estudiar el manuscrito en los años 2007-2008 y descubrimos que Murúa usaba imágenes desde el principio y fue el autor de los dibujos más tempranos. Al respecto, ver Cummins & Ossio (2013) y Cummins (2014).

La portada original muestra un texto muy interesante, porque parece derivar del proceso toledano<sup>17</sup>. Empieza así:

La Famosa Ystoria

Y probanza hecha de el origen e cri[acion] e primera posesion de los grandes señores Reyes yngas

y señores que fueron de este Reyno ..... de sus hechos e costumvres y vestimenta

..... y otras cossas de el servicio es hecho en este convento de nuestra señora

de las mercedes de esta gran ciudad del Cusco cabeça deste dho Reino del Piru

Lengua de el padre fray Martin de Morua de la dicha orden para averiguar la

Declaracion que de ello tomo de don Luis Chalco Yupangui<sup>18</sup> governador

maior de esta dicha çiudad y de todas las parroquias y de don Juan Quispi Cussi Ynga.[¿?]

cacique principal de la parroquia del señor Sant Blas y [roto]

Mango Topa cacique principal de la parroquia de señor sant Santiago<sup>19</sup> [roto]

y de don Martin Quispe topa cacique principal de la parroquia San Xpoval (Cristobal) [roto]

---

<sup>17</sup> La portada original está pegada al anverso del primer folio o de la portada actual y se puede ver solamente un paisaje paradisíaco. Para un análisis e interpretación más profundos, véanse Cummins (2011) y Cummins & Ossio (2013).

<sup>18</sup> En otro documento aparece como alguacil mayor de las ocho parroquias de la ciudad del Cusco. Quisiéramos expresar nuestra gratitud a Donato Amado Gonzales, quien nos ayudó a identificar correctamente los nombres de los caciques que aparecen en los documentos de los años 1590-1600. Nos ha escrito que «De estos nombres están cotejados con los documentos notariales que aparecen entre 1581-1600. De manera que la mención de Fray Martin de Murúa es correcta para 1590».

<sup>19</sup> Aunque aparece en otro documento, es reconocido «como natural y principal de San Cristóbal».

y de don Pedro Purqui cacique principal [¿?] de los yndios (Cañaris,  
 que es de la Parroquia de San Ana).....  
 otros muchos caciques principales de caveças de los yndios viejos....  
 .....çiudad.....conosieron los .....  
 .....de el .....Relaçion de su.....  
 .....nados .....en esta çiudad .....

Nuestra Señora de la Merced de Redempcion  
 De Captivos de La Gran Ciudad de El  
 Cuzco Cabeza de este dicho Reyno i pro  
 Vincias del Piru  
 Mes de Mayo Año  
 1590

El título es diferente del título actual, que aparece en el verso del primer folio: *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno*. El título original muestra que la obra de Murúa no es solamente una historia, sino también una probanza, y nos da los nombres de los más importantes informantes en el Cusco. Aunque todavía no resulte claro por qué sus nombres aparecen en esta página, ellos actúan muy probablemente de testigos de las verdades sobre las cuales ha escrito Murúa<sup>20</sup>. Como en los cuadros

---

<sup>20</sup> Además de los nombres de los incas en la portada y detrás del escudo de Tahuntin-suyu —que seguía un folio después de la portada del manuscrito Galvin, pero que hoy día se encuentra en el Getty—, está otro testimonio autóctono donde se puede leer lo siguiente: «Carta del los principales, curacas Caci[ques] P[rincipales] yndios del gran ciudad / cabeça destes reynos e provinçias del piru - a la rreal Magd - Del Rey don phe Nuestro Señor- / S. C. R. M. // Entre las cossas, que esta gran ciudad; topa cusco A producido. Utiles e poueçossas / Al serviçio de V. Magd. nos apareçido Hazer estima, de el yngenio E curiosidad, de el padre, fray / Martín de Morua, Religiosa del orden de nuestra señora de la merçedes Redempcion de / Captivos; el qual abra çinco años que a escrito una ystoria de nuestros Antepasados; / Los rreyes yngas deste Reino del píru, y de su gobierno, con otras, muchas curiosidades / Por Relaçion, que de ello tomo, de los Viejos antiguos deste dho Reino Y de nosotros. Y que / El estilo es façil Eloquente, grave y sustancial, y la istoria Muy Verdadera como, combiene / Al sujeto, E personas de quien trata, Y que demas. del serviçio de V. Magd. que resultara de / Ymprimirse,

y el texto que mandó a hacer Toledo, el manuscrito empieza con el mito de Tambotoco y en el segundo manuscrito de Murúa (Getty Murúa), *Historia general del Piru* (1616), la primera imagen que aparece es la salida de Manco Cápac de la cueva de origen. Existen muchas otras similitudes entre las obras de Toledo y de Murúa: podemos comparar, por ejemplo, dos textos de estos autores que hablan de las posibles sospechas sobre la veracidad de lo narrado en sus escritos. Sarmiento escribe:

Mas antes de entrar en el cuerpo de la historia de los incas, quiero advertir, o hablando más propiamente, responder a una dificultad que se podría ofrecer a los que no han estado en estas partes. Podrían algunos decir que no tienen por cierta esta historia hecha por la relación que estos bárbaros dan porque no teniendo letras, no pueden tener en la memoria tantas particularidades como aquí se cuentan, de tanta antigüedad. A esto se responde que para suplir la falta de letras tenían estos bárbaros una curiosidad muy buena y cierta, y era que unos á otros padres á hijos se iban refiriendo las cosas antiguas pasadas hasta sus tiempos repitiéndoselas muchas veces como quien lee lección en cátedra haciéndoles repetir las tales lecciones historiales á los oyentes, hasta que se les quedasen en la memoria fijas, y así cada uno á sus descendientes iba comunicando sus anales por esta orden dicha para conservar sus historias y hazañas y antigüedades y los números de las gentes pueblos y provincias días meses y años, batallas muertes destrucciones fortalezas y cinches y finalmente las cosas más notables que consisten en número

---

la dicha Ystoria, comenzándose a celebrar E Hazer ynmotal la memoria / E Nombre, Delos grandes, Señores Como lo meresçieron sus Hazañas deseando que todo esto / Se consiga; Umillmente; suplicamos a V. Magd. sea servido de fauoresçer E Hacer Mrd. / Al dicho Padre fray Martín de morua, Paraque su pretençion baía Adelante, Que es lo q / Esta dha çiudad Pretende, de que Resçivira de, V. Magd. Grande E Particula Mrd. / Cuya sacra catholica Y Real Magd. Nro. Señor guarde, E prospere / Por mucho E mui felixes años con acresentamiento de mas Reinos / Y señorios, como sus menore Umildes vasallos dese / Amos; Cosco quinze de maio de Mill y / Quinientos E noventa y seis / S.C.R.M. / Besa los Reales pies y manos a V. Magd sus Umildes Vasallos».

y cuerpo notaban las y agora las notan en unos cordeles a que llaman *quipu*, que es lo mismo que decir racional ó contador en el qual quipo dan ciertos nudos como ellos saben por los quales y por las diferencias de las colores distinguen y denotan cada cosa como con letras es cosa de admiración ver las menudencias que conservan en aquestos cordelejos de los quales ay maestros como entre nosotros del escribir [...] (Sarmiento, 1988, pp. 48-49).

Murúa escribe casi lo mismo en un texto añadido a una imagen de la construcción de edificios en Tiahuanaco, después de ser conquistado por los incas:

Muchos de los q[ue] no han estado en este Reyno del piru ven las yndias no han visto esta tierra ni aber tradado con indios an de dudar muchas cosas q en este libro se dizen de los quales me parecio bien advertir los donde casi trata de todas las cosas de estas yndias citando los viejos y antiguos quipucamacyocs contadores deste dicho reyno donde tratan dellos en sus quipus y memorias (en tinta nueva) sin que falte una historia como diremos a su tiempo (Murúa, ca. 1589-1615, folio 66V).

Los dos textos muestran la ansiedad de presentar su trabajo ante el rey y toman en cuenta la dificultad por parte de los lectores europeos de creer y entender la historia debido a la ausencia de escritura en el Perú. Explican que la historia en el Perú fue recordada por los quipus y quipucamayocs, y no por las letras o pinturas. Por supuesto, hay otros cronistas que escriben sobre el uso del quipu y sobre el testimonio oral de los quipucamayocs como fuente, ambos usados en procesos como las pinturas en México<sup>21</sup>. Pero lo más importante es el papel que tiene la imagen como manifestación del testigo ocular. La importancia de esta función se vislumbra en otro texto que se encuentra detrás del segundo

---

<sup>21</sup> Para la síntesis de los usos y textos de los quipus, véanse Brokaw (2010) y Pässinen & Kiviharju (2004).

folio actual del manuscrito Galvin Murúa; presenta un escudo de los mercedarios en el que se puede leer:

Muchas veces dude C[atólica] R[eal] Mag[estad] aceptor esta dicha  
ympressa y muchas mas despues  
De auer la començado Me quisiera bolver atras juzgando Por teme-  
raria mi yntençion No Hallan  
do sujeto en mi facultad Para acabarla conforme a la que se deuia  
a una ystoria E gouierno  
tam peregrino e con razon tan espantossa a todo el mundo, Por ser  
istoria sin Escripura  
Ninguma, Mas de por los quipus y memoria del los yndios anti-  
guos y viejos Y assi colgado de  
Varios discursos Passe muchos dias Yndeterminados, Hasta que  
Vençido de mi y tantos años  
De este rreyno Y de tan antiguo desseo que fue siempre Buscar  
En la rudeza de mi Ingenio  
alguna ocaçion, con que poder servir a V Mag.d Me determine de  
escribir la istoria y desçen  
dençia y los famosos Hechos de los rreies ingas deste rreino del piru  
juntamante con el  
Gobierno eroico que los dhos tubieron, trabaje, auer, para este  
efecto las mas verdaderas  
Relaciones que me fueron pusibles Tomando La sustançia de aque-  
llas personas a  
Que de varias Partes me fueron traídas al fin se rreduzian todas a la  
mas co...(mun).  
(opi)..nion Escoxí la lengua y fracis castellana, con el desseo de  
presentar a Va. Mag.....  
*Libro, dibujado, de mi mano Para que la variedad, de las colores Y la  
ymbencion de la pintura, a que, V Mag.d es ynclinado Haga fácil aquel  
pesso y molestia  
de una letura falta de ymbençion E de aquel ornamento y pulido Estilo  
que En los grandes Yngenios solo se Hallan. Resçiva V.Mag.d*

Venignamente Este Umillde Y Pequeno serçio Acom  
panado de mi gran desseo Y esto me sera un  
dichosso y descansado galardón de mi  
travajo<sup>22</sup>.

Este es un texto muy famoso porque fue copiado por Guamán  
Poma en su propia «Carta»:

CARTA DEL AVTOR:

*CARTA DE DON*

*Felipe Guamán Poma de Ayala a su Magestad, al rrey Phelipo:*

*Muchas ueste dude S[acra] C[atólica] R[eal] M[agestad], azeptar esta  
dicha yn[-]*

*presa y muchas mas despues de auerla comen[-]*

*sado me quise bolber atras, jusingando por te[-]*

*meraria mi entencion, no hallando supge[-]*

*to en mi facultad para acauarla conforme*

*a la que se deuía a unas historias cin escrip[-]*

*tura nenguna, no mas de por los quipos y me[-]*

*morias y rrelaciones de los yn[di]o[s] antigos*

*de muy biejos y biejas sabios testigos de uista*

*para q[ue] dé fe de ellos y que ualga por ello -*

*qualquier sentencia jusingada y aci, cologado de*

*de [sic] uarios descursos, pasé muchos días y años yn[-]*

*determinando hasta que uencido de mí y tan[-]*

*tos años, comienso deste rreyno, acabo de tan anti[-]*

*go deseo, que fue cienpre buscar en la rudeza de*

*mi ingenio y ciegos ojos y poco uer y poco sauer*

*y no ser letrado ni dotor ni leenciado ni latino*

*como el primero deste rreyno con alguna o[-]*

*cación con que poder seruir a vuestra Mag[esta]d me de[-]*

---

<sup>22</sup> Cursivas del autor.

terminé de escriuir la historia y desenden[-]  
cia y los famosos hechos de los primeros rreys  
y señores y capitanes nuestros agüelos y des  
prencipales y uida de yndios y sus generaciones y  
desendencia desde el primero yndio llamado  
Uira Cocha Runa Uari Runa que desendió de Noé del  
[di]luuio Uari Runa, y de Puron Runa y de Auca Ru[-]  
na y de los doze Yngas y de sus ydúlatras y herro  
nía y de sus mugeres rreynas coyas y nustas preense[-]  
sas pallas señoras cuaraca uarme prencipalas y  
de los capitanes generales, cincheconas, y de los duques  
y condes, marqueses capac apoconas y demas yn[di]os  
mandoncillos y de la contradicion del Ynga lexi[-]  
timo Topa Cuci Gualpa Uascar Ynga - con su erma[-]  
no uastardo Atagualpa Ynga y de su capitan  
general y mayor Chalco Chima Ynga Aua Pantí  
Ynga - Quis Quis Ynga - quizo Yupanq[ue] Ynga, Ma[n] [-]  
go Ynga q[ue] se defendio de los daños de los españoles  
en tiempo del enperador - y despues de la conqui [-]  
sta deste buestro rreyno de las yndias del piru y del  
alsamiento contra uestra corona rreal don Francisco Pi [-]  
zarro y don Diego de Almagro y Gonzalo Pizarro  
Caruaxal y Francisco Hernandes Girón con los de [-]  
mas capitanes y soldadosy del primero bueso  
bizzorrey —Blasco Nuñes Uela— y del uirrey don An [-]  
tonio de Mendoza del auito de Sanctiago, y del  
uirrey don Andres marqués de Cañete - del ui [-]  
rrey don Francisco de Toledo y del uirrey don Mar [-]  
tin Anrriques y del uirrey don García Hurta [-]  
do de Mendoza, marques de Cañete, y del uirrey  
don Luys de Uelasco del áuito de Sanctiago del  
uirrey don Gaspar Súniga Asuedo Monterrey  
conde, y del uirrey don Juan de Mendoza y de  
la Luna, marques,

y de la uida de vuestos correg[idore]s  
 y escriuanos y de tinientes y de comenderos  
 y padres de las dotrinas y de los dichos mineros  
 de los dichos españoles caminantes que pasan por los  
 tanbos rreales y caminos y rríos y mojonos y  
 todo el rreyno del piru de las Yn[di]as y de los d[i]chos  
 uecitadores y juezes y de los caciques prencipa [-]  
 les y de yn[di]os particulares pobres y de otras cosas.  
 E trauaxado de auer para este efeto las mas uer [-]  
 daderas rrelaciones q[ue] me fueron pocibles, toman  
 do la sustancia de aq[ue]llas personas aunq[ue] de ua [-]  
 rias partes me fueron traydas, al fin se rredug [-]  
 ian todas a la mas comun opinion. Escogi la len [-]  
 gua e fracis castellana, aymara colla puqui [-]  
 na conde, yunga, quichiua ynga uanca chin [-]  
 chaysuyo yauyo - andesuyo - condesuyo - colla [-]  
 suyo canari, cayanpi quito - pase trauajo  
 para sacar con el deseo de presentar a v[uestra] Mag[esta]d  
 este dicho libro yntitulado primer nueua co [-]  
 ronica de las yn[di]as del piru y prouechoso a los d[i]chos  
 fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano  
 y ingenio para que la uaridad de ellas y de las pin [-]  
 turas y la enbinción y dibuxo a que v[uestra] Mag[esta]d es  
 enclinado haga fazil aquel peso y molestia  
 de una letura falta de enbincion y de aquel [-]  
 ornamento y polido ystilo q[ue] en los grandes en  
 geniosos se hallan para egenplo y conseruación  
 de la s[an]ta fe catolica y para la emienda de las he [-]  
 rronias y prouecho para ynfeles de su saluaci [-]  
 on de sus animas, exenplo y emienda de los cristi [-]  
 anos aci de los saserdotes y corregidores y comende [-]  
 ros y meneros y españoles caminantes caciques  
 prencipales y de yndios particulares, rreciua vuestra M[ages]tad  
 uenignamente este umilde pequeño seruicio acon

panado de mi gran deseo y esto me sera una d[ic]hosa y  
descansado galardón de mi trauajo de la prouincia de  
los Lucanas, a primero de enero de 1613 años.

Su umilde bazallo,

Don Felipe de Ayala, autor [rubric] cristiano (1615, pp. 8-19)<sup>23</sup>.

La comparación de ambas cartas hace evidente que Guamán Poma copió a Murúa. Más importante aún, estas cartas demuestran cómo Guamán Poma concibió la *Nueva Corónica* a través del manuscrito ilustrado de Murúa. Este hecho explica el uso de dibujos por Guamán Poma y por qué Guamán Poma escribe que lo hizo porque Felipe III «es inclinado» al dibujo y la pintura. En realidad no fue tan inclinado como lo fue su padre Felipe II, que era un gran coleccionista (Brown, 1989, pp. 14-39). Y fue para Felipe II que Murúa escribió su carta y pintó las imágenes. Además, es importante enfatizar que el tono de la carta de Murúa es sorprendentemente similar al que usa Toledo para dirigirse a Felipe en la carta que acompañó las cuatro pinturas encargadas por él: «prometí de inuiar esta probanza más extendida [...] con los paños de la pintura [...] y por concurrir en esto curiosidad de que V. M. gustará de ver [...]». En los tres casos, es el deseo del patrón/ artista de presentar sus imágenes ante el rey. Esto no es extraño dentro del corpus de manuscritos ilustrados y cuadros hechos en las Américas y mandados al rey. El *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* está dedicado al rey con el mismo pensamiento. Y el prefacio-dedicatoria a Felipe II en la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* es casi igual a las cartas de Murúa y Guamán Poma. Su autor, el mestizo Diego Muñoz Camargo, escribe:

Un rustico no teniendo otra cosa con que servirle, con gran amor y reverencia en sus pías manos le traya,... este pequeño servicio quien posea mayor benignidad y prudencia aun que sea de mano

---

<sup>23</sup> Cursivas del autor.

de mi rustica ingenio, pues con esta confiança hice principio a la obra con el mas claro lengua que he podido, dibujando también en ella algunas cosas que me pareciera dignas de saber [...] (Muñoz Camargo, 1981, folio 1v).

Los manuscritos de Murúa y Guamán Poma se integran completamente dentro de los géneros y deseos de los autores americanos, casi palabra por palabra. El deseo de presentar ante los ojos del rey la verdad mediante una combinación de palabra e imagen es especialmente común. Sin embargo, la diferencia es que las imágenes coloniales de los Andes no vienen de una tradición precolombina, pues es el retrato el que predomina ahí, más que cualquier otro tipo de imagen<sup>24</sup>. Como dice Polo de Ondegardo, los retratos que mandó a hacer Toledo reemplazan los *mallquis* (momias) de los incas. La destrucción de los *mallquis* de los reyes incas no es simplemente un acto contra la idolatría, sino también un cambio radical del sistema de representación. El cuerpo de un ancestro venerado es en sí lo que representa; la representación y el concepto que está representando son la misma cosa. El retrato es una representación hecha para señalar al ausente. Además, puede ser copiado, como un retrato real. Esta es la intención tanto de los retratos que mandó a hacer Toledo como después de los retratos u otras imágenes que pintaba y dibujaba Murúa con su discípulo/ayudante, Guamán Poma.

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, en 1630 Francisco López de Caravantes comienza su manuscrito con la portada que tiene una imagen para dirigirse al rey (Felipe IV) y llama su atención hacia la riqueza de Perú y su necesidad de proteger a los indios, y escribe atrás de la imagen: «Por estos retratos de los indios del Perú y de los animales que les dio para su servicio la divina providencia, tan domésticos como ellos, que se llaman carneros por su lana (pareciendo camellos) se reconocen sus personas y trajes en cuya conservación consisten las riquezas deste Reino, por depender desta gente la labor de sus minerales y campos, guarda de ganados y beneficio de sus lanas. Veáanse las causas de la disminución y remedio que parece más proporcionado a su aumento y perpetuidad en el discurso séptimo desde número 248 hasta 256» (1630, s/p). Para un análisis de la composición de la imagen que muestra un indio e india montando una llama, véase Cummins (2003, II, p. 53).

La autoridad/verdad, el contenido de estas nuevas imágenes en el Perú, derivan de la mano del artista y del público que se presentó ante las pinturas para dar testimonio oral de que esta representación era fiel a la verdad. Este es un fenómeno inverso a la manera en la que se usó el quipu.

No sabemos exactamente cómo se veían las pinturas que encargó Toledo. Más bien sabemos de los temas representados en los cuatro paños: «*los retratos* de los doce yngas hasta Guacayna que fué el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su Majestad de aquellas provincias» (Toledo & Ruiz de Navamuel, 1882, p. 256)<sup>25</sup>. Y aquí podemos ver la vinculación entre estas pinturas y los manuscritos de Murúa y Guamán Poma. O sea, los dos manuscritos de Murúa tienen la serie de retratos de los incas, al igual que la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Guamán Poma. Tomando esta relación en cuenta, es importante enfocarse en la última imagen de los incas en el Murúa Galvin (figura 6). Esta imagen nunca fue terminada, pero podemos ver que figuran doce cabezas de incas y tres incas de cuerpo entero. La imagen pertenece al capítulo quince «De Los Aillos, Parcialidades y Linajes Que estos Reyes Y Señores Ingas Tuvieron». Cuando Polo de Ondegardo habla de los paños en que están representados los doce incas, habla de los cuerpos (*mallquis*) que fueron divididos entre «el ayllu de Hanan Cuzco como de Hurin Cuzco». O sea, otra vez, encontramos una vinculación entre el texto y las pinturas de Toledo, y el texto e imágenes de Murúa. La imagen en el Galvin Murúa es la genealogía incaica representada por el retrato de grupo de los fundadores de cada *panaca/ayllu*. La imagen es tanto imaginativa como ahistórica. Cada figura en la composición es como un testigo de la verdad de lo que está escrito sobre la historia inca.

---

<sup>25</sup> Cursivas del autor.



Figura 6. Martín de Murúa, «Los doce incas», página (folio 21v) de *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*, 1590, tinta y acuarela sobre papel, Colección Sean Galvin, condado de Meath, Irlanda.

Por eso, no es casualidad que Guamán Poma use la composición de Murúa dos veces en un contexto crucial de su manuscrito, en las páginas 366 y 368<sup>26</sup>. El primer dibujo aparece al final de la primera parte de la crónica, que relata la historia antes de la llegada española (figura 7). Representa la figura central de un inca, vestido con un *uncu* totalmente decorado con *tocapus*. Están presentes a su alrededor numerosas figuras, cuatro de las cuales representan a los cuatro *suyos*. Es decir, ha cambiado la iconografía de la composición de Murúa para representar el Tahuantinsuyo a través de la personificación de sus cuatro partes. En total, la composición representa el «concejo Real destos Reinos, Capac Inga Tauantin Suyu Camachicoc Apocuna». En la siguiente página escrita, Guamán Poma combina el espacio del virreinato del Perú con el Tahuantinsuyo, y luego describe la división de Cusco en Hanan y Hurin; antes, solo Polo de Ondegardo había discutido lo referente a las pinturas de Toledo. Es la imagen del cuerpo de conocimiento político del Tahuantinsuyo dirigido por el Cápac Inca. El siguiente dibujo en el manuscrito inicia con la conquista y colonización del Perú. Es la misma composición pero aquí el autorretrato de Guamán Poma, vestido con una mezcla de ropa andina y colonial, reemplaza el retrato del inca (figura 8). El inca ya está parado a su lado, y con el Consejo, así como con *quipucamayocs* y otros informantes, Guamán recoge su evidencia. Las dos imágenes juntas funcionan como transición entre el pasado y el presente, y como medio de transmisión de la información. La transición de la iconografía, a la vez que mantiene la composición del retrato del propio autor, casi equivale a la frase latina *fecit ad vivum*.

---

<sup>26</sup> Estas imágenes han sido interpretadas por varios estudiosos como una composición original de Guamán Poma, según conceptos andinos de la organización espacial. Estos estudios ignoran el hecho de que fueron copiados por Guamán Poma de una imagen creada por Martín de Murúa. Ver Adorno (1979a; 1979b); Ossio (1973, pp. 179-181); y Wachtel (1973, p. 178).

Es la frase latina que aparece en mapas, vistas de ciudades y paisajes del siglo XVI con el fin de transmitir al espectador la idea de que la imagen es veraz porque fue dibujada por el artista de forma contemporánea. Por ejemplo, Anton van den Wyngaerde puso *fecit ad vivum* en varias de sus vistas de los pueblos y ciudades de España, realizadas por encargo de Felipe II<sup>27</sup>. Es una visión-autopsia en la que Guamán Poma se presenta al rey como testigo ocular y oral. Martín de Murúa hace lo mismo, pero de forma totalmente diferente en su segundo manuscrito. Como autor que atestigua, aparece alegóricamente en el elemento central de la propia cresta en la portada del manuscrito Getty (1616, folio 1r)<sup>28</sup>. Ahí, los órganos sensoriales de la vista y del oído están simétricamente y abstractamente presentes dentro de la cresta. Dos *putti* con trompeta dirigen la música hacia un par de oídos, mientras que los ojos miran casi siniestramente hacia afuera al lector/espectador. Estas imágenes se refieren al texto latino *Testamur quod vidimus y audimus*, en el cual el «nosotros» se usa para referirse a la propia experiencia visual y auditiva del autor; por ello, Murúa jura al lector la veracidad del texto a través de su propia agudeza sensorial, a la cual califica como de un lince en el resto del texto latino. Los ojos y oídos abstractos sugieren el conocimiento y la vigilancia distanciada de un observador externo<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, la vista de Segovia que está firmada «Ant van den Wyngarde fecit ad vivum a 1562» (Kagan, 1989, p. 129).

<sup>28</sup> Ver figura 3.

<sup>29</sup> Esta interpretación del escudo de armas en relación con la traducción latina fue presentada por primera vez en 1994 en la Biblioteca Real de Dinamarca. Sobre el tema, ver Cummins, 1994. Rolena Adorno (2008) ha llegado a las mismas conclusiones.

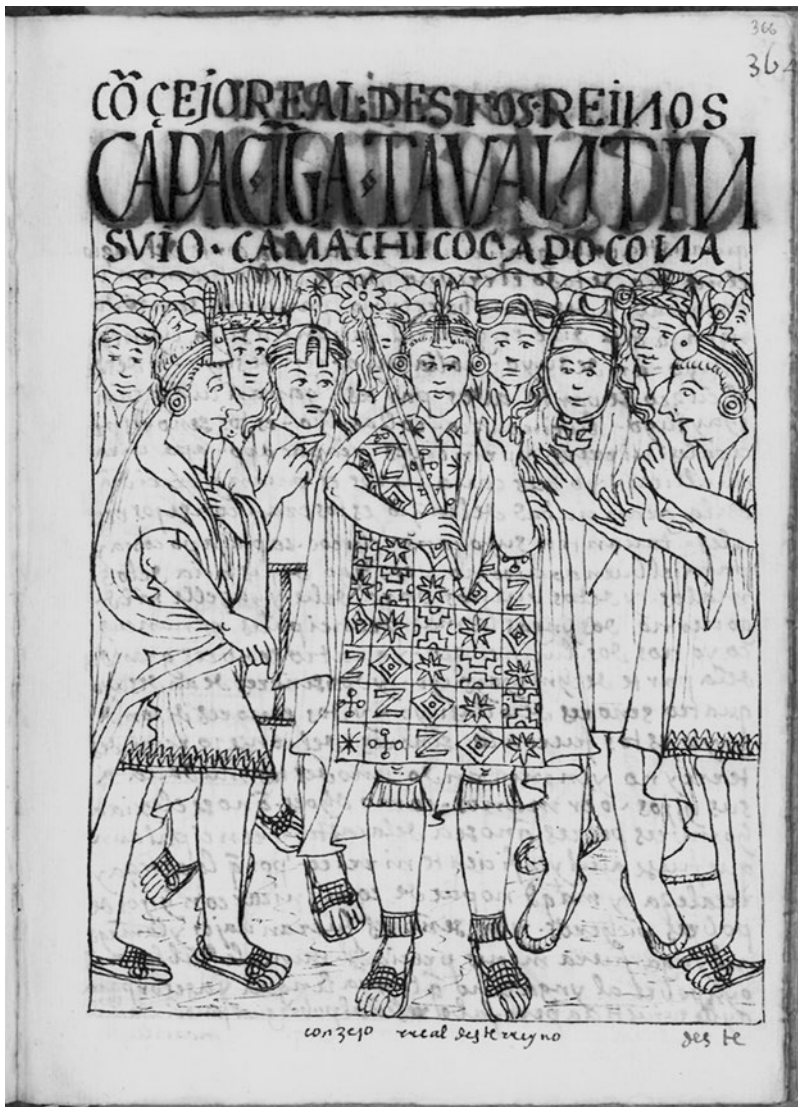


Figura 7. Felipe Guamán Poma de Ayala, «Consejo real de estos reinos», página (folio 366, dibujo 145) de la *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, tinta sobre papel, Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

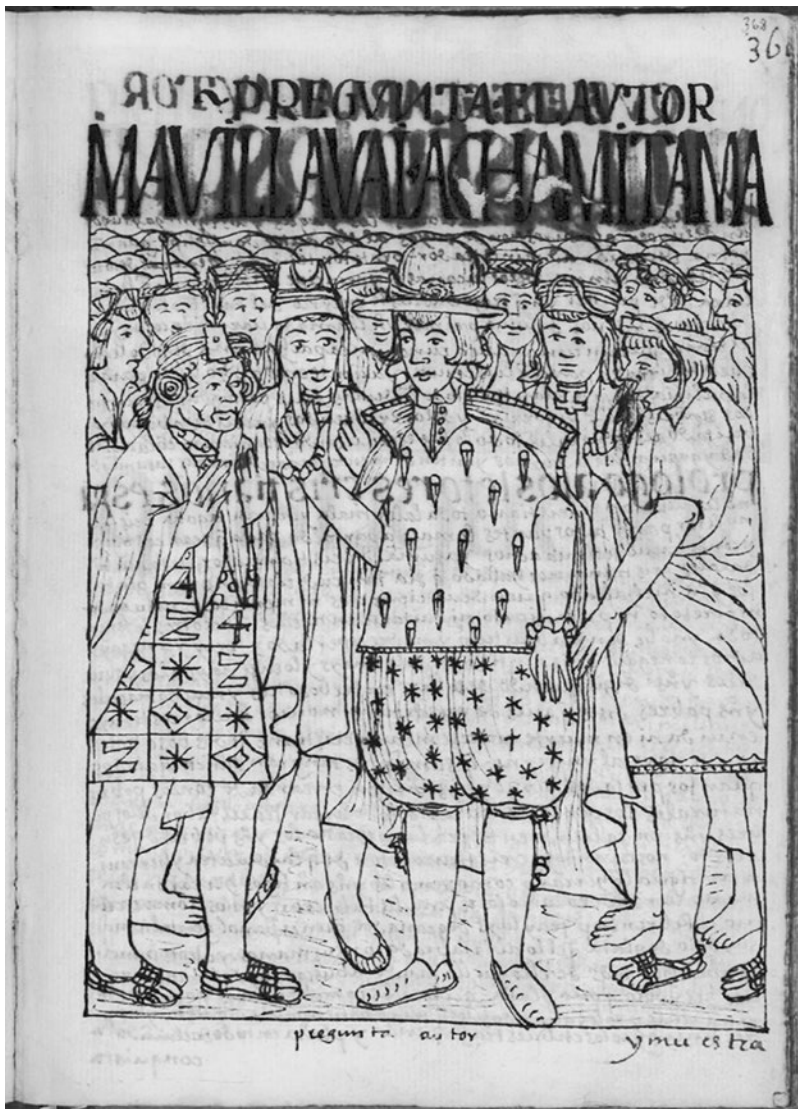


Figura 8. Felipe Guamán Poma de Ayala, «Pregunta el autor», página (folio 368, dibujo 146) de la *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, tinta sobre papel, Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

Como los retratos de Toledo, estas imágenes llevan consigo la autoridad de presentar la pura verdad. Todas estas imágenes andinas están hechas para llevar esta verdad fuera del Perú, a un público específico que nunca lo visitaría y por ello nunca podría conocer su historia a través de una experiencia propia. La diferencia entre México y Perú no tiene que ver con la creación de textos e imágenes para la inclinación del rey, y radica más bien en que no hubo consumo local de manuscritos ilustrados, porque el códice no fue parte de la cultura precolombina andina.

## **CONCLUSIONES**

Los pocos documentos ilustrados que existen en el Perú virreinal temprano hablan en parte de la diferencia entre medios precolombinos mexicanos y andinos para registrar la información. Al mismo tiempo, los ejemplos andinos realizan el mismo camino, en los mismos contextos, que en México. La diferencia es que el uso de tales imágenes comienza casi inmediatamente en México, mientras que en el Perú comienza de manera oficial mucho más tarde. La primera instancia que realmente tenemos son las pinturas encargadas por Toledo. Lo que es significativo es la clara relación entre la historia y las pinturas que encargó Toledo, así como la decisión de Murúa de crear su propia historia ilustrada.

Sabemos que Guamán Poma trabajó para Murúa, primero rellenando detalles de las ilustraciones que Murúa había pintado y luego produciendo sus propias ilustraciones (Cummings, 2014). Entonces, tal como las pinturas encargadas por Toledo se presentaron como pruebas en el contexto de una causa judicial en Madrid acerca de derechos y privilegios para un repartimiento de indios en el Perú, Guamán Poma también produjo dibujos y un mapa para su pleito sobre sus tierras y títulos en Chupas, un pueblo cerca de Huamanga. Como hemos visto, tales imágenes y mapas se estaban usando constantemente en causas judiciales en México. Finalmente, Guamán Poma creó su propia

historia del inca, a través de la cual situó su propia nobleza. Basándose en textos vistos por él al trabajar el manuscrito hoy conocido como Galvin Murúa, Guamán Poma comprendió la importancia de las imágenes y copió aquellos textos. Otra vez, esto parece extraño en el Perú, pero visto en el contexto más amplio de la comparación con México, ya no lo es. Estos son los géneros en los cuales las imágenes fueron usadas por comunidades nativas para proteger derechos individuales y colectivos, así como privilegios. Como las genealogías mexica y maya que se presentaron en tribunales en México, las genealogías pintadas de los incas, como la encargada por Toledo, se presentaron en tribunales en el Perú y en España. La diferencia reside en que las genealogías mexicanas estaban basadas en códices precolombinos, mientras que en el Perú al principio las genealogías fueron representadas por los cuerpos de los propios antepasados. Sin embargo, como Polo de Ondegardo anota, en 1572 los retratos de los incas sustituyeron a los *mallquis* o grupos de momias de los jefes incas, a los cuales remplazaron como representación de registro genealógico. Aproximadamente cuarenta años más tarde, Garcilaso de La Vega recibió un juego de retratos de inca de don Melchor Carlos Inca y don Alonso Mesa para presentarlo en el tribunal como prueba genealógica de sus derechos y privilegios (de la Vega, 1723, p. 352). Tal como Polo de Ondegardo lo entendió, los retratos de los incas fueron el sustituto de los cuerpos venerados de los reyes incas y se constituyeron como autoridad para contar y representar la historia verdadera. Los retratos en los manuscritos de Murúa y Guamán Poma participan de esta sustitución. El uso general de las imágenes está vinculado con la idea de presentar una historia veraz. Así, podemos entender que este deseo fue partícipe de un contexto muy amplio y bien conformado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1979a). Paradigms lost: a Peruvian Indian surveys Spanish colonial society. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, (2)(Spring), 78-96.
- Adorno, Rolena (1979b). Icon and idea: A symbolic reading of pictures in a Peruvian Indian chronicle. *The Indian Historian*, XII(3), 27-50.
- Adorno, Rolena (1989). *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adorno, Rolena (2008). Censorship and approbation in Murúa's *Historia General del Piru*. En Thomas Cummins y Barbara Anderson (eds.), *The Getty Murúa: Essays on the making of Martín de Murúa's Historia General del Perú* (pp. 95-124). Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Adorno, Rolena & Ivan Boserup (2008). The making of Murúa's *Historia General de Perú*. En Thomas Cummins y Barbara Anderson (eds.), *The Getty Murúa's: Essays on the Making of Martín de Murúa's Historia General del Piru*, *J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16* (p. 7-66). Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Berdan, Frances & Patricia Rieff Anawalt (eds.) (1992[1542]). *The Codex Mendoza*. Cuatro volúmenes. Berkeley, Los Ángeles: The University of California Press.
- Betanzos, Juan de (1987[1551]). *Suma y narración de los Incas Capacruna que fueron señores de la ciudad de Cuzco y de todo lo a ella sujetado*. Madrid: Atlas.
- Boone, Elizabeth (1998). Pictorial documents and visual thinking in postconquest Mexico. En Elizabeth Hill Boone y Thomas Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World, a Symposium at Dumbarton Oaks 2nd through 4th October 1992* (pp. 149-199). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Boone, Elizabeth (2000). *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*. Austin: University of Texas Press.
- Brokaw, Galen (2010). *A History of the Khipu*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Brown, Jonathan (1989). Phillip II as art collector and patron. En Richard Kagan (ed.), *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Aton van den Wyngaerde* (pp. 14-39). Berkeley, Los Angeles: The University of California Press.
- Clayton, Martin; Luigi Guerrini & Alejandro de Ávila (2009). *The Paper Museum of Cassiano del Pozzo, Flora: The Aztec Herbal*. Londres: The Royal Collection.
- Cruz, Martín de & Juan Badiano (1940[1552a]). *Libellus de medicinalibus Indorum herbis, The de la Cruz-Badiano Aztec herbal of 1552 / [Martín de la Cruz]*. Introducción, traducción y notas de Emily Walcot Emmart. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Cruz, Martín de & Juan Badiano (1992[1552b]). *Libellus de medicinalibus Indorum herbis: manuscrito azteca de 1552 / Martín de la Cruz; según traducción latina de Juan Badiano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexicano del Seguro Social.
- Cummins, Thomas (1993). La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En Henrique Urbano (ed.), *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra* (pp. 87-137). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Cummins, Thomas (1994). «Guamán Poma de Ayala and Martín de Múrua: The place and play of images in 17th century Andean manuscripts». Ponencia leída en el simposio Guamán Poma de Ayala-New Perspectives, The Academy of Science and Letters, Copenhague, Dinamarca, 29 de junio-1 de julio.
- Cummins, Thomas (1995a). From lies to truth: Colonial ekphrasis and the act of crosscultural translation. En Claire Farago (ed.), *Cultural Migrations: Reframing the Renaissance* (pp. 152-174, 326-329). New Haven, Londres: Yale University Press.
- Cummins, Thomas (1995b). The Madonna and the horse: Alternative readings of colonial images. *Phoebus: A Journal of Art*, (7), 52-83.
- Cummins, Thomas (1998). Let me see! Reading is for them: Colonial Andean images and objects «como es costumbre tener los caciques señores». En Elizabeth Boone y Thomas Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World* (pp. 91-148). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

- Cummins, Thomas (2003). Imitación e invención en el barroco peruano. En Ramón Mujica (ed.), *Barroco Peruano* (II, pp. 27-59). Lima: Banco de Crédito.
- Cummins, Thomas (2011). «I saw it with my own Eyes»: The three illustrated manuscripts of colonial Peru: Pictures fit for a King. En Luis A. Waldman (ed.), *Colors between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (pp. 334-365). Villa I Tatti, Florence: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.
- Cummins, Thomas (2013a). El tocapu: el nudo godiano en los Andes. En *Actas del Simposio sobre quipus y tocapus*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- Cummins, Thomas (2014). Dibujado de mi mano: Martín de Murúa as Artist. En Thomas Cummins, Emily Engel, Juan Ossio y Barbara Anderson (eds.), *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru. New Questions and Approaches* (pp. 35-65). Los Ángeles: Getty Research Institute.
- Cummins, Thomas & Juan Ossio (2013). «Muchas veces dudé Real Mag. aceptar esta dicha ympressa». The task of making Martín de Murúa's *La Famosa Historia de los Reyes Incas*. En Gilles Rivière, Jacques Poloni-Simard y Juan Carlos Garavaglia (eds.), *Homages à Nathan Wachtel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- De la Vega, Garcilaso (1723). *Primera parte de Los Comentarios Reales*. Madrid: Nicolas Rodriques Franco.
- Diel, Lori (2008). *The Tira de Tepechpan: Negotiating Place under Aztec and Spanish Rule*. Austin: University of Texas Press.
- Domínguez Torres, Mónica (2012). Identidades heráldicas: los blasones indígenas en México y Perú durante el periodo colonial. En *Miradas comparativas en los virreinos de América* (pp. 97-116). México D.F., Los Ángeles: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Los Angeles County Museum.
- Douglas, Eduardo de J. (2010). *In The Palace of Nezahualcoyotl: Painting Manuscripts, Writing the Pre-Hispanic Past in Early Colonial Period Tetzaco*. Austin: University of Texas Press.
- Estenssoro, Juan Carlos (1994). Los incas del cardenal: las acuarelas de la colección Massimo. *Revista Andina*, 12(2), 403-426.

- Fuchs, Leonhart (2001[1543]). *The New Herbal of 1543*. Colonia: Taschen.
- González Obregón, Luis (ed.)(1912[1539]). Procesos del Santo Oficio contra Miguel Indio, vecino de México, por ídolatras. En *Procesos de indios ídólatras y hechiceros* (pp. 115-140). México D.F.: Publicaciones del Archivo General de la Nación.
- Gruzinski, Serge (1993). *The Conquest of Mexico: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*. Traducción de Eileen Corrigan. Cambridge: Polity Press.
- Gruzinski, Serge (1999). *La pensée métisse*. París: Fayard.
- Gruzinski, Serge (2001[1990]). *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Durham: Duke University Press.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1968[1615]). *El primer Nueva Corónica y buen gobierno*. París: Institut d'Ethnologie.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1991[1594-1646]). *Y no ay rremedio*. Edición a cargo de Elías Prado Tello y Alfredo Prado Prado. Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (2001[1615]). *Nueva Corónica y buen gobierno*. Edición a cargo de Rolena Adorno. Versión digital disponible en la Biblioteca Real de Dinamarca. Recuperado de: [www.kb.dk/elib/mss/poma/](http://www.kb.dk/elib/mss/poma/)
- Guerrini, Luigi (2009). The Accademia dei Lincei, the New World and the *Libellus de medicinalibus Indorum Herbis*. En Martin Clayton, Luigi Guerrini y Alejandro de Avila (eds.), *The Paper Museum of Cassiano del Pozzo, Flora: The Aztec Herbal*. Londres: The Royal Collection.
- Guevara, Felipe de (1788). *Comentarios de la pintura... se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, protector de las nobles artes*. Madrid: Don Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía.
- Julien, Catherine (1999). History and art in translation: The *Paños* and other objects collected by Francisco de Toledo. *Colonial Latin American Review*, 8(1), 35-60.
- Kagan, Richard (ed.)(1989). *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Aton van den Wyngaerde*. Berkeley, Los Ángeles: The University of California Press.

- Leibsohn, Dana (2009). *Script and Glyph: Pre-Hispanic History, Colonial Bookmaking and the Historia Tolteca-Chicimeca*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- López de las Carvantes (1630). *Noticia General de las provincias del Perú Tierra Firme y Chile*. Madrid: Biblioteca del Palacio Real.
- Marco Dorta, Enrique (1975). Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. *Historia y Cultura*, (9), 67-75.
- Megged, Amos (2010). *Social Memory in Ancient and Colonial Mesoamerica*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Muñoz Camargo, Diego (1981[ca. 1581-1584]). *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Oceano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Murra, John (1998). Litigation over the rights of «natural lords» in early colonial courts in the Andes. En Elizabeth Boone y Thomas Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World* (pp. 55-62). Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Murúa, Martín de (ca. 1589-1615). *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno*. Colección Sean Galvin, Condado de Meath, Irlanda.
- Murúa, Martín de (1616). *Historia general del Piru*. Ms. Ludwig XIII 16. J. Paul Getty Museum.
- Ocaña, Diego de (1969). *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI, 1599-1606*. Madrid: Studium.
- Ossio, Juan M. (1973). Guamán Poma: *Nueva Corónica* o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento andino. En Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 155-213). Lima: Biblioteca de Antropología.
- Pässinen, Martti & Jukka Kiviharju (2004). *Textos andinos: corpus de textos incaicos y coloniales* (I). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sahagún, Fray Bernadino de (1979[1585]). *Codice Florentino*. El Manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana. Edición facsimilar. Tres volúmenes. México, Florencia: Giunti Barbera, Archivo General de la Nación, Archivo de la Nación.

- Sánchez Cantón, F. J. (ed.) (1958-1959[1600]). *Inventarios Reales Bienes Muebles Que Pertenecieron a Felipe II*. Archivo Documental Español (X-XI). Madrid: Real Academia de La Historia.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de (1993[ca. 1613]). *Relación de Antiquedades Deste Reyno del Perú*. Cusco: Institut Français D'Etudes Andines, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro ([1572]1988). *Historia de los incas*. Madrid: Miratguano, Polifemo.
- Toledo, Francisco de & Alvaro Ruiz de Navamuel (1882[1572a]). La Fe y Testimonio que Vá Puesto en los Cuatro Paños, de la Verificacion que se Hizo con Los Indios, de La Pintura é Historia Dellos. En Marcos Jiménez de Espada (ed.), *Informaciones acerca del señorío y gobierno de los incas hechas por mandado de Don Francisco. Colección de libros españoles raros ó curiosos* (XVI, 1, pp. 245-259). Madrid: Imprenta de M. Ginesta.
- Toledo, Francisco de & Alvaro Ruiz de Navamuel (1966[1572b]). Carta de Don Francisco de Toledo al Rey, fecha en Cuzco. Á 1 de marzo, de 1572. En *Imprenta en Lima (1584-1824)* (I, pp. 176-177). Edición facsimilar. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Wachtel, Nathan (1973). Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. En *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas* (pp. 164-240). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zetina, Sandra; Tatania Falcón; Elsa Arroyo & José Luis Ruvacaba (2011). The encoded language of herbs: Material insights into the De la Cruz-Badiano Codex. En *Colors between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (pp. 221-255). Villa I Tatti, Florencia: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.

## UN MILAGRO FLAMENCO EN LOS ANDES: LA LEYENDA DE LA VIRGEN DE COPACABANA Y SU GENEALOGÍA EUROPEA (1621)

Carlos Gálvez Peña

Pontificia Universidad Católica del Perú

La primera en una larga lista de narrativas históricas religiosas del siglo XVII, la crónica de fray Alonso Ramos Gavilán, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada en Lima en 1621, es un texto muy rico cuya filiación flamenca ha sido desatendida por el énfasis que los estudios contemporáneos han dado a la búsqueda de información etnográfica relativa al área altooperuana donde el santuario de la Virgen de Copacabana se encuentra desde 1588<sup>1</sup>. Es mi intención en estas páginas llamar la atención sobre la deuda que la crónica de fray Alonso Ramos Gavilán tiene con las leyendas marianas y la historia política de la zona de Flandes, resumidas en el texto del humanista flamenco Justo Lipsio o Joose Lips (1547-1606), *Milagros de la Virgen de la Consolación de Halle (Diva Virgo Hallensis: beneficia ejus & miracula fide atque ordine descripta)*, publicado en Amberes en 1604.

---

<sup>1</sup> Ver Ramos Gavilán, 1988. Sobre la obra de Ramos, mencionaré solo los estudios de Espinoza (1972a), Salles-Reese (1997) y MacCormack (1984; 2010) como ejemplo de diferentes enfoques. En el primero de ellos, Espinoza realiza un erudito ejercicio de reconstrucción de la vida del padre Ramos y se pregunta por su trayectoria como extirpador de idolatrías para explicar su éxito en la consolidación del culto mariano en el altiplano.

Asimismo, quiero reflexionar sobre las ilustraciones de la crónica, que ejemplifican claramente el reacomodo que el cronista peruano hizo de la información proveniente de su fuente original. Dichos grabados tienen el mérito adicional de ser de los primeros impresos en el virreinato del Perú<sup>2</sup>.

La crónica del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, concebida por su autor como un texto propagandístico a favor de la empresa misional de la orden agustina en el Alto Perú, tiene como argumento central la historia de la imagen de la Virgen y el desarrollo e influencia de su culto en el área del altiplano entre 1588 y 1620. En mi investigación sobre historiografía religiosa peruana del siglo XVII he podido constatar la deuda que la obra del padre Ramos tiene con respecto a uno de los textos menos conocidos dentro de la obra de Justo Lipsio, y en las páginas que siguen quiero demostrar que la crónica de fray Alonso Ramos trasladó un formato y un tema al altiplano del siglo XVII, lo que se hace evidente tanto en la estructura de la crónica como en los elementos que componen la leyenda mariana de la que se ocupa (Gálvez Peña, 2012). Primero me referiré al contexto en el que la obra del padre Ramos hace su aparición, luego me ocuparé de la estructura de la crónica y, finalmente, trataré su filiación con la obra de Lipsio.

---

Este es un artículo interesado en descubrir la realidad étnica detrás de la obra de Ramos desde la óptica de la etnohistoria. El primer trabajo de MacCormack se pregunta por la supervivencia del culto solar y el culto a las *huacas* detrás del culto mariano y es fruto, asimismo, de reflexiones sobre sincretismos religiosos que caracterizaron su obra temprana. Casi treinta años después, MacCormack retoma el tema desde un enfoque que, si bien incide en la historia de las religiones, ahonda más en el análisis de los aspectos literarios y textuales que se hallan en la leyenda, tal cual la conocemos en Ramos y sus contemporáneos. Salles-Reese, por su parte, desde los estudios culturales, destaca la hibridización del texto de Ramos como síntesis de una tradición histórica europea y el esfuerzo por historizar la vida cotidiana de la población nativa del Alto Perú.

<sup>2</sup> Mi aproximación al texto sigue la hermenéutica de la «religionalización» propuesta por Erik L. Saak. Las capas de significado de un texto religioso deben ser leídas en función a un contexto de interpretación tanto interno como externo (ver Saak, 2002, pp. 2-6).

Terminaré estas reflexiones con el análisis de dos de los grabados en la crónica agustina: uno alusivo a un milagro atribuido a la Virgen en Potosí, y el segundo relativo a la imagen de Nuestra Señora de Copacabana.

### **LA CRÓNICA DE FRAY ALONSO RAMOS GAVILÁN EN SU CONTEXTO**

La construcción del emporio agustino de Copacabana después de 1588 necesitó de un correlato historiográfico que legitimase la presencia de la Orden de San Agustín en un área que anteriormente había estado bajo la administración pastoral de la orden dominicana y cuyo éxito evangelizador había sido muy cuestionado por parte de las autoridades coloniales, al menos desde la década de 1560 y en particular durante los años del gobierno del virrey Francisco de Toledo. La zona, densamente poblada por el pueblo lupaqa, había sido la encomienda del propio Francisco Pizarro hasta su muerte en 1541, momento en el que la población nativa fue encomendada a la Corona. Siete años más tarde, Copacabana fue separada como repartimiento y encomendada al licenciado García de León. Si bien se trataba de una recompensa política por parte del gobernador Vaca de Castro, era claro que por su multietnicidad se trataba de una comunidad distinta al interior del conjunto mayor del repartimiento de Chucuito y que los varios grupos foráneos que la integraban habían sido movilizados por los incas para cuidar del culto estatal al Sol en la isla-santuario próxima a la península de Copacabana<sup>3</sup>. Dada la fuerza del culto solar y el oráculo asociado a este en el área, es comprensible que el virrey Toledo resintiera

---

<sup>3</sup> La población indígena del área, perteneciente al grupo étnico de los lupaqa, fue encomendada a Pizarro. Luego de 1541 el área devino en encomienda real y fue evangelizada por los dominicos, muy criticados por el virrey Toledo y los funcionarios coloniales tempranos. En 1548, Copacabana fue encomendada a García de León. Para 1572, el pueblo de Santa Ana de Copacabana era la reducción de dicho repartimiento. Al respecto, ver Meiklejohn (1988) y Espinoza Soriano (1972b).

la inoperancia de los frailes dominicos en su intento por erradicar los cultos incas y que la zona fuera progresivamente penetrada por otras órdenes: los agustinos y los jesuitas.

Los primeros intentos de asentamiento agustino en la península de Copacabana, si bien eran favorecidos por el corregidor-gobernador de Chucuito, fueron opuestos por la audiencia de Charcas y la orden tuvo que mover poderosas influencias en Madrid para lograr un decreto real que avalara su establecimiento definitivo en 1588. Es probable que el malestar de las otras órdenes estuviera detrás de la oposición de las autoridades locales. Con Potosí a pocas jornadas de distancia y con la densidad poblacional nativa del área, los recursos de las doctrinas eran considerables y codiciables. Si bien Copacabana solo enviaba 162 mitayos a Potosí, la zona estaba fuertemente relacionada al sistema minero y definida por la mita, el dinamismo económico del mercado regional y, en general, la capacidad de contribución de la fuerza de trabajo de la población nativa, como denunció el doctor Alberto de Acuña, protector de indios y encomendero de Copacabana a fines del siglo XVI<sup>4</sup>. Por entonces, la situación económica del Alto Perú ciertamente se hallaba en auge, pero aun así se requerían los donativos y la limosna real para el templo para consolidar el joven monasterio agustino, prebendas que la Corona buscaba recortar como parte de un programa de restricción al poder económico de las órdenes mendicantes que tuvo cierta vigencia entre 1572 y 1610, aproximadamente. Hitos de esta política fueron la Real Cédula de 1570, que prohibía la compra de propiedades, lo que fue corregido con la Real Cédula de 1572, que permitía la compra en ciudades únicamente. En 1607 otro decreto pidió a los virreyes

---

<sup>4</sup> Fueron los años difíciles del interregno entre los gobiernos del conde del Villarcondomparado y el marqués de Cañete: amenaza inglesa del pirata Cavendish, epidemia de viruela que afectó particularmente a la población indígena, ruina después de un terremoto e inestable pacificación de las fronteras de Chile y de los Chiriguanas. La presión fiscal en los indios de Chucuito fue particularmente grave en tiempos del corregidor Gabriel de Montalvo. Sobre el tema, ver Vargas Ugarte (1971) y MacCormack (2010).

la clausura de instituciones sin el número apropiado de religiosos viviendo en su interior, lo que —como las otras medidas— nunca fue totalmente aplicado pero creó un clima de zozobra que, como sostuvo el arzobispo de Lima en carta al rey ese mismo año, produciría enorme daño a la joven iglesia colonial de aplicarse<sup>5</sup>.

Teniendo en consideración este difícil contexto, el mito de la llegada de la imagen de la Virgen al área de Chucuito y el lago Titicaca, así como los reiterados homenajes que la imagen recibía en su camino por parte de principales e indios del común, proveyeron al joven monasterio de una leyenda fundacional asociada a un popular culto mariano, formato ciertamente exitoso en la tradición hispánica en general y para la orden en particular, que ya contaba en el Perú con los santuarios de Guadalupe y de Pucarani<sup>6</sup>. Cuando fray Alonso Ramos decide escribir su crónica hacia 1619, retoma la leyenda de la imagen de Copacabana —anterior a la llegada de los agustinos al área— y la articula exitosamente con la historia de la conversión de la élite inca recientemente sometida, aún con poderosos vínculos sobre el altiplano y el área del Cusco; con la exitosa evangelización agustina de un área históricamente asociada a uno de los principales santuarios precolombinos —el lago y su famoso oráculo—, vinculado también al mito fundacional del imperio inca; y, aún más importante, con el sometimiento final del remanente de la élite imperial inca a la Corona de Castilla.

---

<sup>5</sup> Durante el gobierno del marqués de Cañete, se encargó la composición de tierras en el Alto Perú y la audiencia de Charcas al futuro obispo de Quito, fray Luis López de Solís, circunstancia que debió haber delimitado el área y, en particular, la jurisdicción del monasterio de Copacabana a favor de la orden agustina. Ver Vargas Ugarte (1971, I, p. 330); García de Zurita (1638, ff. 1r-5r); y Lisson (1946, V, p. 663).

<sup>6</sup> El propio Ramos celebró la llegada de la imagen de la Virgen a Copacabana como la feliz adición de una nueva advocación mariana a otros santuarios agustinos. Ver Ramos, *Historia del Santuario...*, ob. cit., p. 169. Kenneth Mills ha destacado el patrón común entre la crónica de Ramos y la historia de santuarios marianos españoles (ver Mills, 2006, p. 35).

Espinoza (1972) sostuvo que el creador del soporte historiográfico de la leyenda de Copacabana, el padre Alonso Ramos, favoreció la asociación élite nativa-conversión católica, dada su identidad andina basada en el hecho de ser el hijo ilegítimo de un linaje encomendero de Huamanga y quizá hasta mestizo. Ramos había además recorrido el ámbito andino durante sus primeros años como joven agustino y se había familiarizado con información etnohistórica a través de la biblioteca de su protector, el exobispo de Quito, fray Luis López de Solís (Espinoza, 1972, pp. 121-205). MacCormack (1984), a su vez, puso énfasis en la narrativa de la «reconversión» de los antiguos sagrados lugares, cultos y rituales con el nuevo culto mariano, que le es tan cercano a Ramos. Sin embargo, nada de esto explica necesariamente que el cronista agustino, tras llegar a la misión de Copacabana en 1618, pudiera completar en menos de dos años uno de los libros más populares de la primera mitad del siglo XVII, inspirador a su vez de otros dos hitos de la cultura colonial peruana: el segundo volumen de la crónica agustina de fray Antonio de la Calancha, dedicado al santuario de Copacabana (1652), y el poema épico al culto a Nuestra Señora de Copacabana, de la pluma de fray Hernando de Valverde (1649).

Un aspecto de no poco interés que también debo destacar es la vinculación del texto cronístico con la agenda de la encomienda en una zona en la que la institución del repartimiento se veía afectada por el poder del corregidor de Chucuito —reconocido también como gobernador— y por la mita minera, que cada tres años desplazaba 16 000 indios locales por seis meses, poniendo en riesgo el cobro de los tributos. Recordemos que la crónica es contemporánea al pedido hecho por el licenciado Juan Ortiz de Cervantes ante la corte de Madrid a nombre de los encomenderos del Perú, a fin de que se les mantuviera el goce perpetuo de tal beneficio (Ortiz de Cervantes, 1619). Pero hay un elemento aún más interesante y es el hecho de que el encomendero de Copacabana, don Alberto de Acuña, financiara en parte la impresión del texto de Ramos. Acuña, quien era alcalde del crimen y llegó a ser

protector de indios en la audiencia de Lima, había sido denunciado años antes ante el Consejo de Indias por gozar de la encomienda que había sido de su esposa, doña Ana Verdugo. Acusado de ser beneficiario a pesar de ejercer funciones de alto funcionario colonial, Acuña no solo se defendió sino que consiguió que la audiencia limeña hiciera lo propio, pudiendo así conservar la encomienda (Puente, 1992, p. 248). Ciertamente, para el doctor Acuña, el éxito editorial de la obra del padre Ramos y la consolidación del mito de Copacabana eran cruciales, pues justificaban el proyecto de los encomenderos de promover una encomienda «socialmente responsable», la cual garantizaba la correcta evangelización de los indígenas y su plena incorporación jurídica a la monarquía católica en calidad de leales súbditos.

La historia del padre Ramos cumplió además otro objetivo tangencialmente esbozado en la defensa de la encomienda, el cual fue el empoderamiento político de la élite criolla. Ramos fue celebrado en el prólogo de la crónica como «planta y criollo deste reyno» por el licenciado Francisco Fernández de Córdoba, corregidor de Huamanga y allegado de la familia del autor. Fernández de Córdoba vincula indirectamente a Ramos con otro destacado linaje criollo en las letras peruanas de principios del siglo XVII: el de los hermanos fray Diego de Córdoba y Salinas y fray Buenaventura de Salinas y Córdoba. Este último cita profusamente —y acaso glosa— a su pariente, el licenciado Fernández de Córdoba, en su popular y controvertida obra *Memorial de las historias del Nuevo Mundo, Pirú*, publicada en Lima en 1630 (Salinas y Córdoba, 1957)<sup>7</sup>. Finalmente, el que la crónica de Copacabana fuera aprobada por el secretario del virrey y cuñado de los famosos franciscanos historiadores, don Jorge Manrique de Lara, encomendero de Curamba y Huancarama (Cusco) y nieto de los protectores de la orden agustina en el Perú, corrobora la existencia de una red de prominentes

---

<sup>7</sup> Ver León Pinelo (1629, p. 92). El texto trata, aparentemente, sobre la expedición de Spielberghen a las costas del Pacífico español.

criollos con profundos intereses en la encomienda y la iglesia regular en el reino del Perú<sup>8</sup>.

Adicionalmente, hay que considerar otro reclamo sutilmente incorporado en las páginas del padre Ramos, concretamente, sobre el derecho de prelación; es decir, el derecho a ser elegido para ocupar un cargo de manera preferente por ser el candidato local, aun por encima de postulantes con mayores calificaciones. La dedicatoria de Ramos es indudablemente clara en este tema, pues celebra la elección de don Alonso Bravo de Saravia como oidor de la audiencia de México luego de que lo hubiera sido de la de Lima. La preferencia de Bravo de Sarabia para una dignidad togada en la audiencia pretorial de Lima y su consideración para el equivalente en la ciudad de México anunciaba la circulación de la *intelligentsia* peruana en espacios de decisión política dentro de la monarquía católica. La obra de Ramos era, en palabras de Fernández de Córdoba, un verdadero hito pues hacía evidente la «honra de los criollos deste Reyno, fama de su religión, crédito de sus discípulos». Nuevamente, advertimos aquí ecos de la obra del celebrado Juan Ortiz de Cervantes, quien en su *Parabién al Rey D. Felipe III Nuestro Señor* de 1619 y en su *Información en favor del Derecho* de 1620 había dejado en claro que los criollos beneméritos del Perú (descendientes de conquistadores o de primeras generaciones de funcionarios reales permanentemente asentados) no solo tenían más derecho que los españoles peninsulares para ser electos burócratas eclesiásticos y seculares, o ser beneficiados con las prebendas y mercedes reales, sino que lo tenían en razón a sus derechos de ciudadanía basados en los méritos de sus ancestros y por formar parte de las élites locales (Ortiz de Cervantes, 1619; [1620] 1988, p. 22). Además de los connotados personajes mencionados, el padre Ramos extiende la condición de ciudadanía benemérita

---

<sup>8</sup> Archivo Arzobispal de Lima, Causa de Canonización de Francisco Solano (Lima, 1610). Don Jorge Manrique de Lara era nieto de don Hernán González de la Torre y doña María de Cepeda, primeros protectores de la Orden de San Agustín en Lima (Calancha, 1638, p. 138).

a los descendientes de Paullo Inca o Christóval Vaca Topa Inga, como también se le conoció, asentados en el área de Copacabana, y en particular a aquellos asociados al culto de la Virgen y el santuario agustino, reclamando para ellos beneficios de la Corona como descendientes de los reyes incas (Ramos, 1988, pp. 185-189). La devoción mariana y el reconocimiento de la autoridad del rey sobre el reino del Perú son dos elementos centrales en la argumentación de la crónica, pero asimismo dos argumentos centrales en la definición de la ciudadanía benemérita y de la lealtad política a la Corona de España que se extienden a los indios nobles del altiplano. Posteriores narrativas históricas religiosas elaborarán de manera más definida el problema de la *translatio imperii* que el padre Ramos esboza en su obra.

### UN FORMATO EXITOSO

Como señalé anteriormente, la asociación entre culto mariano y élite local fue un binomio de enorme fuerza detrás del éxito de la obra. Aún así, llama la atención la eficiencia con que el padre Ramos pudo completar una obra tan poderosa en términos de su impacto y su compleja conexión con las varias agendas de la lectoría criolla virreinal. La crónica agustina sirvió a la orden para afianzarse en la zona cuando la Corona buscaba reducir el número de establecimientos religiosos en el Perú. La clave la debemos buscar en el uso de un formato de historia sagrada que circulaba exitosamente en el mundo católico de la Contrarreforma justamente cuando fray Alonso Ramos planeaba su obra y que sirvió no solo como inspiración formal, sino para transmitir un mensaje que podía ser enormemente grato a la Corona. Fray Alonso debió haber estado familiarizado con la *Diva Virgo Hallensis: beneficia ejus & miracula fide atque ordine descripta*, como se le conocía también, dedicada a los milagros de la Virgen de la Consolación de Hal (o Halle) en Flandes. No fue, sin embargo, el único formato usado, pues como toda obra de historiografía religiosa, la crónica usó formatos

medievales de historias institucionales articuladas a partir de un documento fundacional; en este caso, la Real Cédula de 1588, que permitió el establecimiento del monasterio de Copacabana<sup>9</sup>.

Quiero hacer una breve presentación de la *Diva Virgo Hallensis* para poder entender cómo fue que sirvió de inspiración a la crónica del padre Ramos. La obra de Lipsio es un piadoso texto a través del cual el intelectual flamenco intentó congraciarse con Felipe II y conseguir una pensión hacia el final de su vida, pese a los devaneos protestantes de juventud. En la narrativa de Lipsio, una talla de madera de la Virgen María que había pertenecido a los duques de Brabante, parientes de los Habsburgo, fue donada a los habitantes de Hal luego de sufrir un ataque a manos de las fuerzas rebeldes de Felipe de Cleves, sublevado contra el emperador Maximiliano I de Habsburgo en 1489. Derrotadas las fuerzas amenazadoras, la Virgen (y antes imagen de devoción real) fue declarada protectora de la ciudad de Hal. Aproximadamente un siglo después, la ciudad fue nuevamente salvada de la destrucción por la intercesión de la Virgen, esto en plena guerra del Flandes español. Las tropas protestantes e independentistas de Oliver van der Tempel fueron derrotadas por las fuerzas del general de Felipe II, Alejandro Farnese, en 1589, y la ciudad de Hal una vez más tomada por las fuerzas católicas<sup>10</sup>. Según Lipsio, era claro el favor de la santísima Virgen por la casa de Austria y la fe católica, pero también por la paz y la estabilidad.

---

<sup>9</sup> Sobre las obras de Lipsio en Lima, sabemos de su existencia no solo por las citas a ellas, en especial a la *Diva Virgo Hallensis*, por parte de otros cronistas religiosos del siglo diecisiete, sino también por la existencia de obras más complejas en repositorios limeños. El convento de San Francisco de Lima, por ejemplo, guardaba copias de *De Constantia, Política* y otros. Ver Gerbi (1945). Sobre el uso del formato de la crónica medieval, Gabriele Spiegel ha destacado el uso del pasado como una «estructura ideológica de argumentación» propia de las crónicas medievales, a fin de lograr la legitimación de los objetivos políticos de la orden o corporación religiosa detrás de tal narrativa. No importa la verdad histórica en ellas, sino la «fuerza discursiva y constitutiva de la representación como tal» (1999, p. 2).

<sup>10</sup> Sigo la edición en inglés disponible en *Early English Books Online*. Ver Lipsio, 1688, cap. 3.

Desde entonces la *Diva Virgo Hallensis* y su culto cobraron popularidad y podemos entender cómo se convirtieron para Lipsio en material de posibles réditos políticos. Por la evidente asociación de España con un culto mariano, el texto devino enormemente popular entre los intelectuales religiosos europeos del siglo XVI y principios del XVII, pues justificaba la idea de que la monarquía católica era la favorecida por la Providencia para instaurar un orden global: los protestantes serían vencidos en Europa y el resto del orbe se convertiría a la verdadera fe bajo el estandarte de la casa de Austria.

La popular *Virgo Hallensis* de Lipsio —como fue conocida la obra en el Perú a través de sus ediciones de 1604 y 1616— se dividió en tres libros (Lipsio, 1688). El primero trata de la historia de la ciudad de Hal. El segundo cuenta la historia de la imagen asociada a las casas de Brabante y Habsburgo. El tercer libro contiene la descripción de los milagros atribuidos a la imagen y los regalos ofrecidos por los agradecidos devotos. El modelo de la *Virgo Hallensis* fue repetido por Lipsio en 1605 con una obra dedicada a otra milagrosa imagen de María, la Virgen de Scherpenheuvel (o Montaigu), a la que también atribuyó intervenciones milagrosas en favor del gobierno español en Flandes. De hecho la imagen era de la particular devoción del propio Farnese, quien justificó la recuperación de la ciudad de Zichem en 1587 con la intervención de la imagen. La archiduquesa y gobernadora (hija de Felipe II) ordenó la construcción de la primera iglesia en el sitio y otorgó derechos de ciudad a la villa. En todo caso, hay tres elementos importantes que recordar en el formato hagiográfico de la Virgen de Hal. Primero, la imagen se encuentra originalmente vinculada a la devoción particular de miembros de las dinastías reinantes (1688, p. 2). Segundo, la imagen y su devoción operan milagrosas intervenciones en la restauración del orden confesional y político de un área en conflicto. Lo tercero, y muy importante en el manejo lipsiano, es que el culto mariano es garante de la paz y la armonía civil y política en el Flandes de fines del siglo XVI, donde católicos y protestantes, leales y rebeldes, se enfrentan violentamente.

Finalmente, el culto mariano opera como elemento reconciliador en territorios reconquistados o donde la legitimidad dinástica ha sido cuestionada; es decir, garantiza la *translatio imperii* a favor de la casa de Austria. Si bien Ramos no hace mención directa a Lipsio, su obra no está exenta de temas de política imperial y de ideas ligadas a las principales obras del humanista flamenco, en particular en sus *De Constantia* (1584) y los seis libros de *Política* (1589), donde se ocupa de temas de política y religión en la construcción del Estado moderno.

Repasemos ahora la estructura de la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. El primer libro se ocupa de Copacabana y su historia gentílica, el adoratorio solar, el oráculo y la historia inca. El segundo libro tiene como eje la «creación» de la imagen de María y la devoción de los Tupa Yupanqui —descendientes de Huayna Cápac—, finalizando con los milagros más significativos. Finalmente, la crónica agustina concluye con un modelo de devocionario que no está presente en Lipsio, pero que muy probablemente alude a crónicas medievales marianas. En el primer libro de la crónica del padre Ramos, la idolatría inca sirve de paisaje a los conflictos entre los propios incas, hasta que el culto solar otorga estabilidad al área y reconcilia a las facciones. Es decir, sobre la idolatría gentílica se hace la historia de un culto asociado a los gobernantes. Cuando después de la guerra de conquista española llega la paz, esta se da por medio de la conversión y la adopción de María como verdadero culto aglutinante entre súbditos nativos y emperador. En una perspectiva amplia, sostenía Lipsio, un Estado absoluto con una sola religión era la garantía contra las desgracias seguidas de la guerra civil. Estas ideas habían sido largamente elaboradas en uno de los tratados más famosos de Lipsio, *De Constantia*, publicado por primera vez en 1584<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> He revisado la traducción inglesa del *De Constantia*, disponible en EEBO. Para Lipsio, la constancia vence al mal público, o sea, a la guerra, la pestilencia, la tiranía, el hambre. La madre de la constancia es la paciencia, que encarna el sufrimiento voluntario, y las prácticas piadosas coadyuvan al fortalecimiento de estas virtudes. Para el caso, ver Lipsio (1654, pp. 37-42). Para entender el estoicismo de Lipsio y su idea de que un Estado absoluto es más virtuoso con una única religión, ver Leira, 2007.

En el segundo libro de la crónica del padre Ramos, las vicisitudes para consolidar el culto solo enfatizan la historia de salvación que empieza por la conversión de los incas y el deseo de la Virgen de que le establezcan un santuario a orillas del lago Titicaca. Conviene recordar que la imagen fue tallada por don Francisco Titu Yupanqui —nieto de Túpac Yupanqui— en agradecimiento a los favores recibidos de la Virgen. El nuevo culto consolidó un centro de conversión religiosa, pero también nucleó a miembros de la élite inca alrededor del santuario altoperuano, quienes ejemplificaron los modelos de buenos súbditos de España y de fervientes católicos al mismo tiempo. Dos descendientes de Paullo Inca —hijo de Huayna Cápac— se constituyeron en los principales seguidores de Nuestra Señora de Copacabana, fundando la primera hermandad: Don Alonso y Don Pablo Viracocha Inga (Ramos, 1988, pp. 218-220, 234). Finalmente, el culto hizo posible el florecimiento de un eje de devoción, paz y prosperidad bajo patronazgo real que reconcilió a linajes imperiales incas y población nativa local con la dominación española. Hay que considerar que la difusión del culto a cargo de los agustinos se produjo a pocos años de la derrota definitiva de Vilcabamba que selló la autoridad de España sobre el ex Tahuantinsuyo. Los milagros debidos a la intercesión de la Virgen de Copacabana adquieren así en el segundo libro una fuerza particular pues consolidan una relación virtuosa entre población nativa, sistema imperial y religión. Es importante destacar que para Lipsio los milagros que le atribuye a las devociones marianas en Flandes son premeditados y predestinados en un orden racional y providencial, y ese mismo sentido es el que atribuye Ramos a las acciones y favores de la Virgen sobre los neoconvertos del altiplano (Papy, 2011, p. 203). Como anunció Lipsio en su *De Constantia* refiriéndose al Nuevo Mundo —y Ramos lo haría también en su crónica del santuario—, el sentido último de la crónica de Copacabana era historiar la llegada de un nuevo imperio, el de la monarquía católica, esta vez bajo signo mariano (Lipsio, 1954, p. 61).

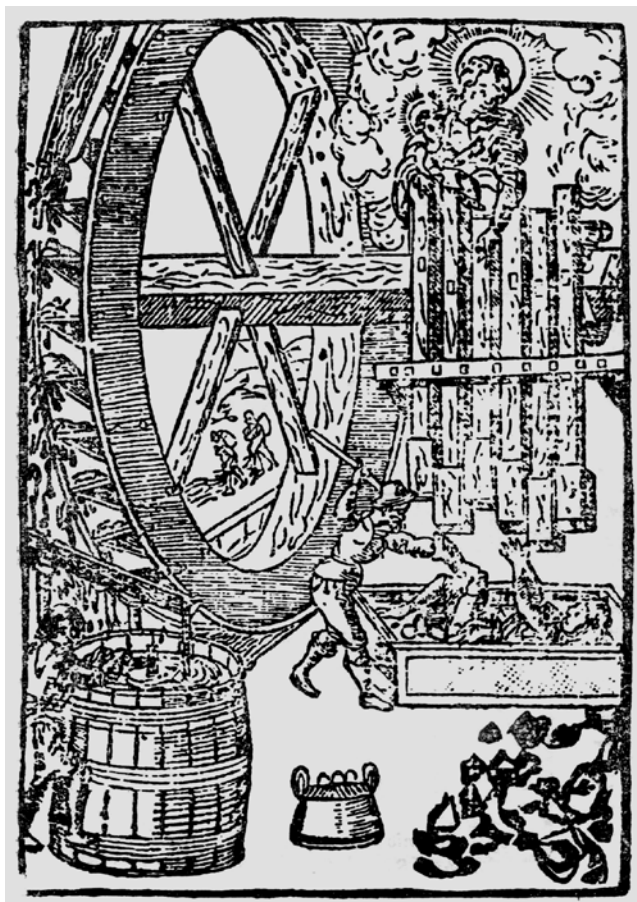
## UN MILAGRO FLAMENCO EN POTOSÍ

Además de la estructura de la crónica y el reacomodo de ciertos temas confesionales y políticos en ella, la prueba de la deuda de Ramos para con Lipsio es sobre todo tangible en el libro segundo, donde algunos milagros ocurridos en Flandes se trasladan a los Andes. Niños muertos resucitan, mujeres en peligro salvan la vida y endemoniados son exorcisados (Lipsio, 1688, cap. 7, p. 13). Así, en el escenario del Alto Perú, el mercader de Hal, poseído por el demonio en las páginas de la *Diva Virgo Hallensis*, fue reemplazado por el cacique de Yunguyo, poseído por el espíritu de un ídolo; y una mujer flamenca, que cae bajo una rueda de molino en las páginas de Lipsio, se convierte en la crónica de Ramos en un humilde indio mitayo que salva su vida en Potosí cuando estaba a punto de ser aplastado por un molino de metal (1688, cap. 18, pp. 25-26; 1988, caps. 10, 23) (figura 9). Este milagro es representado en una de las tres imágenes que acompañan la crónica, junto al grabado que ilustra el milagro del amansamiento de un toro bravo en medio de un coso taurino y la imagen de la Virgen. El milagro del indio mitayo es además la lámina que abre la obra y la que encierra un mayor significado para el entendimiento del mensaje antiminerero y proencomendero de la crónica. La lámina del milagro potosino es, junto con las otras dos, de las primeras impresiones producidas por la imprenta limeña, aunque lamentablemente son anónimas todas<sup>12</sup>. El grabado del milagro al indio minero describe el principal milagro de la Virgen en el ámbito altoperuano: la salvación de un mitayo a punto

---

<sup>12</sup> Antes de 1641 no hay grabado religioso hecho en el Perú cuyo autor pueda ser identificado. No será hasta entonces cuando el grabado del frontispicio del poema a Nuestra Señora de Copacabana, de fray Hernando de Valverde, sea firmado por el grabador Francisco de Bejarano. La crónica de Ramos de 1621, impresa por Luis de Contreras, tiene tres grabados anónimos. Ver Estabridis (2002, p. 107). Teniendo en consideración que las imágenes asociadas al culto de la Virgen de Hal fueron impresas en el taller Plantin-Moretus, abastecedor de libros e imágenes para el imperio español entre 1550 y 1625, no es aventurado asumir que los grabados reproducidos en Lima para ilustrar la obra de Ramos Gavilán se inspiraran en las ilustraciones de la *Virgo Hallensis*. Ver Ojeda (2009, p. 17).

de ser aplastado por una rueda de molino en el interior de una poza para moler mineral a donde había sido arrojado por el capataz español. El texto de la crónica informa del arrepentimiento del capataz y su desesperado pedido de intercesión a la Virgen, cuya aparición salva al indio mitayo cuando estaba a punto de morir (Ramos, 1988, pp. 373-374).



**Figura 9.** Anónimo, *Indio mitayo salvado por la intercesión de la Virgen de Copacabana*. Publicado en *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (Fray Alonso Ramos Gavilán, Lima, 1621), estampa calcográfica sobre papel.

La adaptación de Lipsio —o su glosa— por parte de Ramos sirve de inspiración al grabador limeño para crear la versión gráfica andina del milagro original flamenco, pero en un escenario altoperuano. La adaptación, sin embargo, es incompleta, pues el grabado reproduce el molino rural de madera de Flandes y no el molino de piedra para moler mineral de Potosí, donde los molinos de arrastre o por sutil se hallaban dentro de un pozo pavimentado y la rueda de moler era impulsada por agua que corría por debajo, por el costado o caía desde arriba<sup>13</sup>.

Sabemos que las primeras ediciones de la *Diva Virgo Hallensis* de Lipsio llevaban tres grabados del taller Plantin-Moretus: la imagen del frontispicio (figura 10), la capilla de la Virgen (figura 11) y la vista del pueblo de Hal.

La pregunta que queda por absolver es hasta qué punto fueron las descripciones del texto lipsiano o los grabados en él los que dieron origen a las ilustraciones de la crónica de Ramos en 1621<sup>14</sup>. Ciertamente encontramos originalidad en el anónimo grabador limeño que creó los primeros dos grabados de la crónica de Nuestra Señora de Copacabana, pero sí es claro que hay una interesante deuda con la imagen de Hal en el tercer grabado del texto limeño, pues no representa la imagen tal cual se describe en la crónica. De hecho, cuando el padre Ramos se ocupa del origen de la talla, pone especial cuidado en describir el proceso de creación a cargo de don Diego Tupa Yupanqui y cómo fue que este encontró resistencia en las autoridades religiosas de fines del siglo XVI, quienes se oponían a que un neófito pudiera crear una imagen de la Virgen para culto público.

---

<sup>13</sup> Sobre las pozas y el tipo de rueda de moler, ver Langue & Salazar Soler (1993, pp. 376-377).

<sup>14</sup> En el inventario del taller Plantin-Moretus aparecen dos láminas usadas en las obras completas de Lipsio de 1637 y dos más usadas en posteriores ediciones (ver Imhoff, 1997, pp. 67-68, 72).

I L L I P S I  
**DIVA VIRGO**  
H A L L E N S I S .

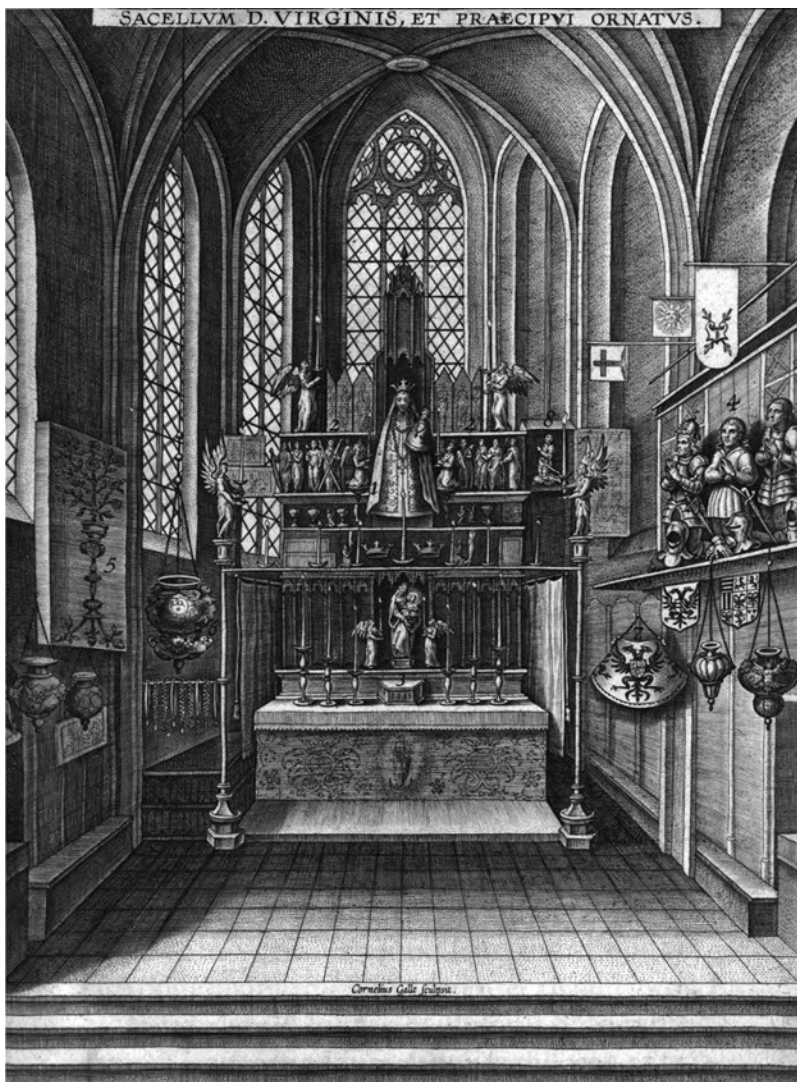
B E N E F I C I A e i u s & M I R A C V L A  
f i d e a t q u e o r d i n e d e s c r i p t a .



A N T V E R P I Æ,  
E X O F F I C I N A P L A N T I N I A N A ,  
A p u d I o a n n e m M o r e t u m .

M . D C . I I I I .  
*Cum Privilegijs Casaræ & Regiæ.*

Figura 10. Anónimo, frontispicio de *Diva Virgo Hallensis* (Justo Lipsio, Amberes: Plantin-Moretus, 1604), estampa calcográfica sobre papel.



**Figura 11.** Cornelis Galle (grabador), «Sacellum D. Virginis, et praecipui ornatus» (representación de la Capilla de Nuestra Señora de la Consolación de Hal), página de *Diva Virgo Hallensis* (Justo Lipsio, Amberes: Plantin-Moretus, 1604), estampa calcográfica sobre papel.

En todo momento queda claro que la imagen de la Virgen no proviene de una mano artísticamente entrenada y que se trata de una talla en madera que fue posteriormente dorada y esgrafiada. Es más, Ramos atribuye como uno de los milagros de la imagen el reacomodo de la imagen del niño Jesús, que en la versión original tapaba el rostro a la Virgen (Ramos, 1988, pp. 222, 225).

Si regresamos al grabado de Ramos, advertimos una imagen vestida sobre una peana y con un cortinaje recogido, al uso de las capillas europeas, con un notable parecido a la imagen de Hal según el frontispicio de la edición de 1604 y el interior de la capilla en ella contenida, mas no a la descripción de la crónica de Copacabana (figura 12). La imagen descrita en la crónica de Ramos tiene al niño Jesús en el lado izquierdo, a la vez que la Virgen sostiene el cirio (por ser advocación de La Candelaria) en el lado derecho, mientras que la imagen de la Virgen de la Consolación de Hal tiene al niño en el lado derecho. Esta inversión podría verse como mero error de impresión o una libertad del artista, pero lo claro es que la imagen de Copacabana en el grabado de 1621 es una imagen de vestir, como también lo es la imagen de Nuestra Señora de Hal en la portada de la *Diva Virgo Hallensis* y en el grabado de la capilla al interior del texto de 1604, y no una talla en bulto como la descrita en la crónica agustina<sup>15</sup>. Cabe, claro está, la posibilidad de que el grabador limeño se inspirara en alguna otra lámina europea, acaso alguna de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en Extremadura, que también viste en forma triangular y se veneraba en el templo agustino del mismo nombre en el norte del Perú. Dado que es bastante improbable que el grabador limeño viajara a Copacabana, el texto de Lipsio o los grabados en él contenidos debieron haber servido de inspiración al artista.

---

<sup>15</sup> «[...] como la imagen no estaba dorada, y le faltaban los follages y esgrafiado [...]» (Ramos, 1988, p. 221).



Figura 12. Anónimo, *La Virgen de Copacabana*. Publicada en *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (Fray Alonso Ramos Gavilán, Lima, 1621), estampa calcográfica sobre papel.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he tratado de establecer las correspondencias entre la crónica del santuario de Copacabana del padre Alonso Ramos Gavilán y la historia del santuario de Nuestra Señora de la Consolación de Hal o Halle por Justus Lipsius, obra que sirve de inspiración a la primera. No se trata de un plagio en el sentido contemporáneo del término, pues la citación solo tenía sentido si se entablaba diálogo crítico con un autor, no si se aspiraba a un discurso universal moralizante, y ese era el sentido de la crónica mariana escrita por Ramos. Por el contrario, el uso de un formato hagiográfico flamenco permitió al cronista agustino acomodar contenidos propios del altiplano peruano colonial a un modelo que se nutría de la crónica medieval, lo que era propio de la tradición de inspirarse en las autoridades<sup>16</sup>. De otro lado, el humanista flamenco fue sin lugar a dudas muy popular entre los intelectuales religiosos, pero en el siglo XVII sus principales obras empezaron a ser vistas como lectura heterodoxa por la Inquisición española<sup>17</sup>. Sin duda, después de 1630 es exclusiva la mención a la *Virgo Hallensis* solo como autoridad piadosa en las crónicas religiosas peruanas. El padre Ramos, si bien tenía mayor conocimiento de Lipsio, no lo quiso evidenciar ante su ilustrada lectoría, para la que sería evidente la conexión con las hagiografías marianas flamencas y aun con otras obras políticas. Ramos pudo haber temido una mala interpretación por parte de las autoridades de la Inquisición española; sin embargo, como bien ha señalado Anthony Grafton (2007), la forma de escribir historia se estaba politizando cada vez más, lo que fue válido incluso para las crónicas religiosas peruanas (Grafton, 2007, p. 231).

Los objetivos del padre Ramos estuvieron pues estrechamente vinculados a su conexión ideológica lipsiana; por ello, fue particularmente discreto y evitó hacer evidente el uso de una fuente tan politizada.

---

<sup>16</sup> Sobre la inexistencia de un método de citación en el siglo diecisiete y para la citación de Lipsio por otros autores contemporáneos (ver Grafton, 1998, pp. 23-24, 91).

<sup>17</sup> En 1634 se prohibió la impresión de los seis libros de *Política* de Lipsio en España. Archivo Histórico Nacional (Madrid), Sección Inquisición, Leg. 5513/2.

En su crónica *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, Ramos trató entre líneas el espinoso tema de la justificación de la posesión española de las Indias Occidentales o la cuestión de la *translatio imperii*: el traslado de la soberanía de los señores naturales inca a la casa de Austria. Ramos no perdió oportunidad para poner de manifiesto la lealtad a la Corona de España por parte de los descendientes de los incas en el área del altiplano peruano y su acendrado catolicismo, elementos que definían al buen súbdito español. Fue una justificación de la monarquía católica y la dinastía que la gobernaba, pues la casa de Austria trajo la religión católica al Perú, superó la idolatría del mundo precolombino y le dio cohesión al reino con un orden político mejor, como Lipsio sostuvo que sucedió en Flandes en sus historias marianas. Como ha señalado Lazslo Veszpremy (1999), el uso del pasado para legitimar a las dinastías reinantes a través de la mediación de un culto popular era un recurso muy usado en las crónicas medievales tardías, y el padre Ramos siguió ese modelo en su historia de la Virgen de Copacabana (Veszpremy, 1999, p. 263).

Justificada la posesión del reino, quedaba sin embargo un tema pendiente para el padre Ramos, agente indirecto de los encomenderos del virreinato peruano. Su postura a favor de la encomienda se entiende por el contexto en el que vive, en el cual era álgida la discusión sobre el tema de la perpetuidad, aunque también eran enormes sus vínculos personales hacia la institución y el orden socioeconómico que ella representa. Ramos es hijo de encomendero y protegido y amigo de varios otros; y, como señalé antes, la obra fue financiada y aprobada por encomenderos. La vinculación de fray Alonso con el doctor Acuña, beneficiario del repartimiento de Copacabana, y sus reiterados comentarios de apoyo en favor de repartos de indios para descendientes de los emperadores incas, prueban su aprecio por la encomienda<sup>18</sup>. Esta visión positiva

---

<sup>18</sup> Melchor Carlos Inca, nieto de Paullu Inca, solicitó de la Corona el derecho de mantener la encomienda de Hatuncana, otorgada a su padre don Carlos Inca. El pedido fue negado pero se le asignó una pensión anual de 8500 ducados y la pertenencia

no era romántica en modo alguno. El santuario podía y debía esperar más y mejores beneficios económicos de los encomenderos como clase y de la agricultura como fuente de diezmos, y menos de los mineros o de la minería, que desarraigaba posibles donantes. Así, fray Alonso Ramos conectó su visión negativa de la mita minera con las hierofanías marianas en los Andes, ubicando los milagros lipsianos en Potosí para sensibilizar a la lectoría peruana del temprano siglo XVII en contra de la mita e, indirectamente, a favor de una encomienda vista como más humana, menos violenta y, sobre todo, paternal hacia el neófito indígena. La crónica de Ramos estableció un diálogo con los memoriales a favor de la encomienda de Ortiz de Cervantes, pero también con aquellos producidos por los teólogos jesuitas del Alto Perú en las primeras décadas del siglo XVII, e incluso respondió a otros textos que, por el contrario, justificaron plenamente la moralidad de la mita, como aquel del franciscano Miguel de Agia escrito en 1604<sup>19</sup>.

Diez años antes de que Ramos completara su crónica, los indios de Copacabana habían pedido al antiguo provincial de la orden, fray Diego Pérez —ante su pedido de mayor cooperación para finalizar la construcción del santuario de la Virgen—, que intercediera ante el virrey marqués de Montesclaros para ser relevados de la mita, pues en palabras de los curacas:

¿[...] si en tiempo en que estavamos todos ocupados en servicio del demonio, el Inga nos relevava de servicios personales y de acudir a la guerra, por qué agora después que la verdad del Evangelio se nos ha predicado estando como estamos en servicio de la madre de Dios, no nos an [sic] de relevar siquiera de las mitas de Potosí? (Ramos, 1988, p. 173).

---

a la Orden de Santiago. Sus solicitudes fueron gestionadas en Madrid nada menos que por fray Diego de Zárate, procurador de la provincia peruana de la Orden de San Agustín (Temple, 1948).

<sup>19</sup> Para los memoriales jesuitas, ver Aldea Vaquero, 1993. Sobre la postura franciscana, ver Agia, 1604.

La mita era pues más que la minería, simbolizaba un sistema que favorecía la alienación por la codicia del metal y el cronista agustino vio en el santuario de la Virgen de Copacabana el eje de un nuevo orden político y moral a través de la conversión, la devoción al culto mariano y la lealtad al rey. En parte, sus expectativas fueron satisfechas y, pese a la miseria de la codicia humana —como bien se expresa en el milagro del mitayo en el molino de metal—, indios y españoles fueron redimidos por la benéfica intercesión de la señora de Copacabana. Imagen y narrativa en la crónica del santuario más importante del Perú virreinal temprano contribuyeron a aminorar los efectos del metal en la vida del altiplano y a consolidar una paz católica que sobrevivió a las vetas de la montaña potosina. Como había sucedido en el Flandes español, la Virgen estaba al lado de la casa de Austria.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agia, fray Miguel de (1604). *Tratado que contiene tres pareceres graves en derecho que ha compuesto el padre fray Miguel Agia... sobre la verdadera inteligencia, declaración y justificación de una cédula real de Su Magestad su fecha en Valladolid del año pasado de 1601, que trata del servicio personal y repartimientos de Indios que se usan dar en los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme... para el servicio de la república y asientos de minas, de oro, de plata y de azogue*. Lima: Antonio Ricardo.
- Aldea Vaquero, Quintín (1993). *El indio peruano y la defensa de sus derechos*. Lima, Madrid: Pontificia Universidad Católica del Perú, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Calancha, fray Antonio de la (1638). *Corónica Moralizada del Orden de San Agustín*. Barcelona: Pedro Lacavalleria.
- Espinoza Soriano, Waldemar (1972a). Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista de Copacabana. *Historia y Cultura*, (6), 121-205.
- Espinoza Soriano, Waldemar (1972b). Copacabana del Collao. Un documento de 1548 para la etnohistoria andina. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, I(1), 1-16.

- Estabridis, Ricardo (2002). *El grabado en Lima Virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco de Crédito del Perú.
- Gálvez Peña, Carlos (2012). «Writing History to Reform the Empire. Religious Chroniclers in XVIIth Century Peru». Tesis de doctorado, Universidad de Columbia. Nueva York.
- García de Zurita, Andrés (1638). *Por la Iglesia Metropolitana de los Reyes del Perú y las demás en las Indias Occidentales con las religiones fundadas en estas partes sobre los privilegios que dize tienen para no pagar diezmo*. Lima.
- Gerbi, Antonello (1945). Diego de León Pinelo contra Justo Lipsio. Una de las primeras polémicas sobre el Nuevo Mundo. *Fenix*, (2-3), separata.
- Grafton, Anthony (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grafton, Anthony (2007). *What Was History? The Art of History in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Imhoff, Dirk (1997). The illustration of works by Justus Lipsius published by the Plantin Press. En Gilbert Tournoy, Jan Papy y Jeannine Deandtsheer (eds.), *Justus Lipsius. Europeae Lumen et Columen. Proceedings of the International Colloquium, Leuven 17-19 September*. Lovaina: Leuven University Press.
- Langue, Frédérique Langue & Carmen Salazar Soler (1993). *Diccionario de términos mineros para la América Española*. París: Editions Recherche sur les Civilisations.
- Leira, Halvard (2007). «Justus Lipsius, political humanism and the disciplining of 17th century statecraft». Texto presentado en el 6th Pan-European International Relations Conference. Turín, 19 de setiembre.
- León Pinelo, Diego de (1629). *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental, Náutica y Geográfica*. Madrid.
- Lipsio, Justo (1605). *Diva Sicheimensis sive Aspricollis, Nova eius Beneficia & Admiranda*. Amberes.
- Lipsio, Justo (1616). *Diva Virgo Hallensis. Beneficia ejus & miracula fide atque ordine descripta*. Amberes.

- Lipsio, Justo (1654). *A Discourse on Constancy on Two Books*. Londres: Humphrey Moseley.
- Lipsio, Justo (1688). *Miracles of the Blessed Virgin or an Historical Account of the Original and Stupendious Performances of the Image Entitled Our Blessed Lady of Halle*. Londres.
- Lisson, Emilio (1946). *La Iglesia de España en el Perú* (V). Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- MacCormack, Sabine (1984). From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana. *Representations*, 8(1), 30-60.
- MacCormack, Sabine (2010). Human and divine love in a pastoral setting: The histories of Copacabana on Lake Titicaca. *Representations*, 112(1), 54-86.
- Meiklejohn, Norman (1988). *La iglesia y los lupaqas durante la Colonia*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Mills, Kenneth (2006). Religious imagination in the viceroyalty of Peru. En Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *The Virgin, Saints and Angels, South American Paintings, 1600-1825 from the Thoma Collection*. Milan, Stanford: Skira, Cantor Art Center at Stanford University.
- Ojeda, Almerindo (2009). El grabado como fuente del arte colonial. Estado de la cuestion. En Cécile Michaud y José Torres Della Pina (eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virriental* (pp. 15-20). Lima: Banco Continental, AFP Horizonte, Centro Cultural de la PUCP.
- Ortiz de Cervantes, Juan (1619). *Memorial*. Madrid.
- Ortiz de Cervantes, Juan (1619). *Parabien al Rey D. Felipe III Nuestro Señor que da la cabeza del reyno del Peru en su nombre el licenciado Juan Ortiz de Cervantes su Procurador General en la Corte*. Madrid.
- Ortiz de Cervantes, Juan ([1620] 1988). *Información en favor del Derecho que tienen los nacidos en las Indias a ser preferidos en las prelacías, Dignidades, Canongías y otros beneficios eclesiásticos y oficios seculares dellas. La presenta a Su Magestad y a su Real Consejo de Indias el licenciado Juan Ortiz de Cervantes del reyno del Pirú y su abogado y Procurador General y de sus vecinos encomenderos en corte*. Madrid: Viuda de Alonso Martín y Ramos.

- Papy, Jan (2011). *Fate and Rule, Destiny and Dynasty: Lipsius' Final Views on Superstition, Fate and Divination in the Monita et Exempla Politica (1605)*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Puente, Jose de la (1992). *Encomienda y encomenderos en el Perú*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Ramos Gavilán, Alonso (1988[1621]). *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Edición y notas de Ignacio Prado Pastor. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- Saak, Erik L. (2002). *High Way to Heaven. The Augustinian Platform between Reform and Reformation, 1292-1524*. Leiden, Boston, Colonia: Brill.
- Salinas y Córdoba, Buenaventura de (1957). *Memorial de las historias del Nuevo Mundo, Pirú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Salles-Reese, Verónica (1997). *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin: University of Texas Press.
- Spiegel, Gabriele (1999). Theory into practice: Reading medieval chronicles. En Eric Kooper (ed.), *The Medieval Chronicle: Proceedings of the First International Conference on the Medieval Chronicle (Driebergen/Utrecht), July 1996, Costerus New Series, 120*. Ámsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Temple, Ella Dunbar (1948). Azarosa existencia de un mestizo de sangre imperial incaica. *DOCUMENTA*, 1(1), 133-137.
- Vargas Ugarte, Rubén (1971). *Historia General del Perú*, tomo II. Lima: Milla Batres.
- Veszpremy, Laszlo (1999). Historical past and political present in the Latin chronicles of Hungary (12th-13th centuries). En Erik Kooper (ed.), *The Medieval Chronicle, Proceedings of the First International Conference on the Medieval Chronicle (Driebergen/Utrecht), July 1996, Costerus, New Series 120*. Ámsterdam, Atlanta: Rodopi.



## **LA ORALIDAD, EL GESTO Y LA FILACTERIA EN LA CULTURA VISUAL COLONIAL NEOGNADINA**

**Jaime Borja Gómez**  
Universidad de los Andes

### **INTRODUCCIÓN**

La tradición historiográfica, con frecuencia, ha situado la cultura colonial en un espacio independiente de los fenómenos de la primera modernidad. Se le ha visto como un conjunto de manifestaciones políticas y sociales ubicadas en el entorno de la expansión imperial del siglo XVI, abocadas a la experiencia religiosa nacida de la Contrarreforma. Sin embargo, muchos de sus elementos culturales expresan una modernidad temprana, pues sus rasgos nacen de esa experiencia, como por ejemplo la tensión secularizante, la formación del individualismo, un cuerpo social que se teje desde el cuerpo místico, entre otros. Quisiera llamar la atención sobre un aspecto de esta modernidad, los tránsitos de la oralidad a la escritura. El descubrimiento, poblamiento y conquista de América acaece cuando en Europa se adelanta una revolución: el paso de una sociedad medieval establecida desde la oralidad a un entorno moderno regido por la escritura. El asunto no solo se resuelve con la aparición de la imprenta, sino también la conformación de una cultura del impreso, y con ella una reglamentación de los usos sociales a partir del impacto de la escritura.

La pintura, por su parte, cumplió una importante función en el proceso de desarrollo de estos primeros tiempos modernos. Desde la experiencia católica postridentina, la pintura trataba de «representar» lo irrepresentable, como las virtudes o aspectos abstractos de la doctrina y el dogma cristiano, como la Trinidad, la virginidad o la salvación. Para el efecto, se encarnaba en sujetos virtuosos o en escenas aquello que se buscaba representar. En este sentido, recibió con fuerza los ataques al culto a las imágenes de los reformados. La pintura entonces alcanzó un valor didáctico, por medio de ella se comunicaban los nuevos valores católicos y se reforzaba la cristianización. Pero sus efectos no se redujeron al carácter pedagógico, pues también la pintura de los primeros tiempos modernos, y concretamente la que se produjo en las colonias, trasluce el proceso de tránsito de una sociedad oral a una regida por la escritura. En este contexto es donde resulta importante situar la presencia de las filacterias, las que inicialmente se pueden definir como las cintas de textos escritos que brotan de la boca de sujetos representados en las pinturas.

Las filacterias, como elemento integrado a la producción visual, se emplearon en la Edad Media como una especie de «aclaración» a la representación. Su utilización se incrementó con el humanismo renacentista, pero no llegó a ser un elemento notorio, común o determinante de las representaciones visuales. La tradición se importó a los reinos españoles de ultramar, de manera que esta característica persistió durante los siglos XVI y XVII, en los que aparece eventualmente en las pinturas. Esto significa que, aunque no es un elemento característico de la pintura colonial, sí revela el tránsito de una cultura de la oralidad a una regida por la escritura. En esta línea, el artículo pretende ubicar el sentido de las filacterias dentro de la representación visual para acercarlas al significado que estas tenían, especialmente en relación con el espacio de la gestualidad, en donde la palabra escrita reafirmaba el mensaje iconográfico y proponía un elemento para la meditación, una de las funciones más importantes de la representación visual.

El punto de partida para acercarnos a esta comprensión del significado de la filacteria es el concepto de «oralidad segunda». Paul Zumthor distingue tres tipos de oralidad: una primaria o inmediata que corresponde a sociedades que no tienen contacto con la escritura; una oralidad mixta, cuando la influencia de la escritura es externa y parcial; y una oralidad segunda, «cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que esta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario» (1989, pp. 20-12). Uno de los rasgos esenciales de la oralidad era el gesto, lenguaje corporal que actuaba como representación, imagen y símbolo, un lenguaje codificado que comunicaba a los sujetos a través del cuerpo. Desde esta perspectiva se pretende comprender la filacteria como elemento de tránsito de la oralidad, afianzada en la cultura del gesto. Para el efecto se analizará el caso en la pintura neogranadina.

### **Oralidad: la palabra y la imagen**

Es bien conocido el proceso de transformación, ascenso y la nueva significación que tuvo la imagen dentro del mundo católico durante el siglo XVI. En buena medida esta situación se debió a la reacción católica frente a los ataques de los reformados al culto a la imagen, pero también se debe tener en cuenta el impulso que esta adquirió dentro de la naciente industria editorial del siglo XVI. Estos aspectos generaron en la imagen no solo cambios drásticos en las técnicas, el uso de la perspectiva, los temas que narraban y su difusión, sino que también favoreció una intensa reflexión teórica desde la retórica, lo que se manifestó en la aparición de tratados del arte de la pintura<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hasta años recientes, la crítica de arte y los mismos historiadores despreciaron esta gran proliferación de tratados de pintura. Su rescate y valoración ha jugado un papel importante en el proceso de interpretar los significados de la pintura del Siglo de Oro. Véase la introducción y una recopilación de los principales tratados en Calvo Serraller, Francisco (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (pp. 34-42). Madrid: Cátedra.

El acto de pintar estaba regulado por una compleja red de normas y los contenidos estaban controlados no solo por los tratados, sino también por las instituciones, entre las que se contaban la monarquía y la Iglesia. A pesar de la proliferación de los tratados, sus metatextos —las reglas— se transmitían oralmente, y su acción estaba íntimamente relacionada con la palabra oral. Vicente Carducho, uno de los más importantes tratadistas del Siglo de Oro, afirmaba que la pintura era «libro abierto e historia muda» (1979, pp. 350); así definía lo que significaba la pintura para la España del siglo XVII y, por extensión, para sus territorios de ultramar. La definición de la pintura como «historia muda» es interesante por dos motivos: en primer lugar, porque narraba una secuencia de situaciones a partir de una sola representación, y este es el sentido de «historia», contar un relato. En segundo lugar, el acto de ser «historia muda» hacía que la pintura se integrara al espacio de la oralidad, no solo porque usualmente carecía de escritura sino porque esta era su esencia (Buxo, 1994, p. 39).

La relación de la pintura con la oralidad estaba claramente establecida desde la cultura medieval: la palabra, la escritura y la imagen permanecían juntas, se fundían. Afirma Zumthor que la palabra escrita no solo anotaba palabras pronunciadas, sino que tendía a fundar una visualidad emblemática. Por esta razón, en esta tradición las pinturas eran susceptibles de ser «leídas». Escritura y pintura se asociaban de tal manera que es allí donde nace la filacteria barroca, porque el texto medieval se insinuaba dentro de la imagen, de modo que esta lo podía modificar en función de la lectura alegórica. Estos eran los *tituli*, textos que se ubicaban cerca de la boca de los personajes, una forma de hacer oír la voz:

La Edad Media, como otras culturas, conoció una especie de triángulo de la expresión; la voz no se distinguía de la escritura, sino que una y otra, y recíprocamente, lo hacían de la imagen. [...] En la medida en que la escritura medieval está todavía mal dissociada del dibujo, y sigue siendo paradójicamente, de forma latente, en una parte de ella misma,

ideogramáticamente, es tributaria de la palabra que la declara, a la que glosa e ilustra más que transcribe (Zumthor, 1989, pp. 151-152).

La palabra, entonces, genera la visualidad. Se construyen imágenes con la palabra, lo que en términos de la retórica se denominará la *descriptio*, la capacidad de hacer que el oyente —o el vidente— imagine lo narrado, y qué tanta importancia tendría en las retóricas barrocas (Borja, 2002, pp. 105-107; Chinchilla, 2004, pp. 201-207). Este era el sentido de la expresión «pintar con palabras». En sentido contrario, de la pintura se derivaba la comunicación para aquellos —la mayoría— que no tenían capacidad de lectura, la imagen reemplazaba la escritura porque ambas se inscribían en la oralidad.

De este modo, los *tituli* que dieron origen a la filacteria se emplearon durante la Edad Media a la manera de una cinta semienrollada o un rollo de pergamino que se ubicaba alrededor de una figura u objeto. Este contenía una inscripción que aludía a un texto bíblico o, en ocasiones, reforzaba la iconografía para que el observador ubicara el personaje, como ocurría con los profetas del Antiguo Testamento. En algunas raras ocasiones, este dispositivo se empleó para denotar algún tipo de sonido. Su empleo se incentivó durante el humanismo renacentista de los siglos XIV y XV, especialmente en escenas de ángeles o en la Anunciación, lo que permitía incluir una idea más compleja sobre lo que se quería transmitir. Paradójicamente, en estos mismos siglos decayó el interés por su utilización en buena medida debido a la creciente presencia del realismo en la pintura. Sin embargo, este tipo de filacteria de origen medieval se siguió empleando en la cultura colonial, especialmente en pinturas emblemáticas, en la heráldica y en representaciones de series de vidas de santos o en temas como los arcángeles o la adoración de los pastores<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ver *La adoración de los pastores*, de Baltasar de Figueroa, 1635 (óleo sobre lienzo). Colección del Banco de la República de Colombia. PESSCA 1701A. Recuperado de: <http://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/infancy-of-christ/adoration-of-the-shepherds/1701a-1701b>

En este último ejemplo, los ángeles sostienen una tradicional filacteria en la que se lee *Gloria in excelsis Deo et*. La fuente narrativa procede del Evangelio de Lucas (2:8-ss.), el único evangelista que describe la escena. El texto de Lucas dice lo siguiente:

[...] había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz: y se llenaron de temor. El ángel les dijo, «no temáis pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: [...] y esto os servirá de señal; encontrareis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre. Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios diciendo: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres que él se complace». [...]. Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño.

En su conjunto, la pintura está inspirada en la narración evangélica, y la filacteria cumple con la función de complementar la narración visual a partir de un texto de la misma narración.

La presencia de la filacteria en la pintura propone las maneras como se representó la letra en la pintura o, dicho de otro modo, la escritura en la oralidad y la manera como esto revela aspectos de la primera modernidad. La presencia de la palabra escrita en la pintura es un tanto extraña y, aunque no es el objeto de este artículo tratar a profundidad este tema, es importante establecer una tipología de las maneras como se complejizó en el espacio pictórico la escritura. Se pueden reconocer al menos dos tipos más, además de la filacteria como tal: la cartela y la inscripción. La primera era empleada fundamentalmente en la emblemática: un espacio dentro de la pintura donde se adhería el texto que daba sentido a la imagen. La cultura barroca utilizó estas cartelas pintadas de manera exuberante, en forma de marcos ornamentados dentro

del cuadro, para explicar asuntos relacionados con la imagen representada, a veces incluso extensas descripciones. La inscripción más común era un texto, generalmente en la parte inferior de la pintura, donde se explicaba el evento que se estaba narrando visualmente, en el caso de las pinturas de santos, o aspectos de la vida de un sujeto en el género del retrato, como ocurrió en la Nueva Granada con personajes ilustres o monjas coronadas.

Sin embargo, en muchas ocasiones una pintura podía recoger dos formas distintas de imprimir la palabra escrita en la pintura. La primera que queremos analizar (figura 13) es un ejemplo en donde conflúa la filacteria y la inscripción. Esta pintura, que hace parte de una serie sobre la vida de San Agustín y está ubicada en el convento agustino de Bogotá, se refiere al momento de su conversión. Los ángeles de la parte superior le dicen *Tolle lege, tolle lege* («toma y lee, toma y lee»), mientras sostiene la epístola de San Pablo que le sugiere la conversión. En la parte inferior de la pintura aparece la inscripción que narra el acontecimiento. A partir de esta pintura se pueden establecer tres elementos importantes: en primer lugar, está presente un doble acto, escuchar la palabra hablada (que emana de los ángeles), leer la palabra escrita (presente el libro abierto y en la inscripción inferior); en segundo lugar, es un tipo de pintura dirigida a un devoto instruido, con capacidad para leer, es decir, un tipo de pintura dispuesta para una meditación más compleja, asunto que abordaremos más adelante; y, en tercer lugar —para resaltar un elemento formal pero igualmente importante—, vemos que la filacteria pierde su cartucho, pues el *Tolle lege* de los ángeles es la palabra oral que flota en el aire. Ya no se encuentra dentro de una cinta, como en el caso usual de la adoración de los pastores, que le confiere un sentido literal, más formal. La filacteria, entonces, se convierte en un espacio ambiguo donde transita la palabra oral y la palabra escrita.



Figura 13. Anónimo neogranadino, *Conversión de San Agustín*, siglo XVII, óleo sobre tela, colección de los Agustinos Recoletos, Convento de San Agustín, Bogotá.

Las relaciones entre palabra e imagen que se inauguraban en la primera modernidad eran aún más complejas. A manera de problematización es importante situar la filacteria y la palabra escrita en la pintura dentro de un entorno que le proporciona más sentido, la emblemática, aunque no es objeto de este artículo estudiar las relaciones emblemáticas en la pintura colonial neogranadina. En este sentido, las funciones de la filacteria en la primera modernidad estaban relacionadas con el nacimiento de una sociedad regida por la escritura, en la cual las artes figurativas se vieron abocadas a expresar la variedad de conceptos y sentimientos que eran capaces de narrar las artes de la palabra. Aunque el humanismo renacentista había dado los primeros pasos (Praz, 1989, pp. 24-28),

a comienzos del siglo XVI se inició una larga tradición que buscó la unión entre la palabra escrita y la imagen, de lo cual surgió tempranamente la emblemática (Rodríguez de la Flor, 1995, p. 31). A lo largo del siglo XVI se configuraron diversas maneras de relacionar la palabra escrita y la imagen, entre las que sobresalieron el emblema, que vincula imagen, mote o inscripción lacónica y sentenciosa con un epigrama; la empresa, imagen con mote pero sin epigrama; el jeroglífico, figura o secuencia de figuras; y la divisa, entre otras (Buxó, 1994, pp. 30-32).

Este contexto aporta un elemento central: la filacteria que entra al barroco se inscribe en la emblemática, pero contiene a su vez la tradición medieval. Es decir, se encuentra en el espacio de tránsito entre una sociedad simbólica de escritura periférica y una en la que la escritura comienza a regir las relaciones culturales. La filacteria, entonces, no se puede entender estrictamente como un elemento integrado exclusivamente a la emblemática; sin embargo, se encuentra dentro de la compleja lógica de la relación entre imagen y palabra. En la pintura colonial neogranadina existe una clara escasez de representaciones que estuvieran acompañadas de filacterias<sup>3</sup>, no obstante, estas ponen de presente que se dirigían a un público devocional capaz de establecer una compleja relación entre la palabra y la imagen. También es importante mencionar que algunas pinturas con filacteria estaban claramente relacionadas con la emblemática, tendencia muy escasa en el Nuevo Reino de Granada, a diferencia de otros reinos o virreinos donde tuvo un fuerte desarrollo (Museo Nacional de Arte, 1994). Las imágenes populares y aquellas expuestas en lugares públicos de devoción usualmente no contenían este elemento.

Esto es lo que hace particular las filacterias, su extraña presencia revela pequeños atisbos de escritura incluidos en la oralidad. La filacteria como escritura en la oralidad es esencialmente ejercicio de oralidad

---

<sup>3</sup> Con respecto a la metodología, esta investigación se ha elaborado sobre un conjunto de 65 pinturas que contienen algún tipo de filacterias, lo que corresponde a cerca del 2% de una base de datos con 3400 registros visuales de pintura colonial neogranadina.

del gesto sobre la palabra escrita, de modo que afectan la compleja asociación entre imagen y palabra: una técnica de implicaciones visuales para la oración mental. La propuesta, como lo veremos a continuación, era aportar elementos para que el observador pudiese «leer» la imagen y «ver» la palabra, de manera que la palabra pintada colaboraba en el proceso de meditación de la verdad que se observaba. Es en este entorno que la filacteria como oralidad estaba vinculada con el sermón barroco, que unía las tres experiencias: imagen, palabra y oralidad. En la Nueva Granada se evidencia la preocupación, en los tratados de retórica de los sermones, por la importancia y sentido de la gestualidad en relación a la palabra. En el tratado del neogranadino Martín de Velazco, *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos* (1677), afirma:

Las acciones de las manos entran también en parte de elocuencia, porque la pronunciación, elocución, elocuencia y gesto, se sirven dellas como de instrumentos para declararse; y así dixo san Gregorio Niceno [...] que Dios le dio al hombre las manos porque le avía dado lengua [...]. Ayudan las manos con sus acciones a dar a entender los conceptos del entendimiento, y así también tiene parte en la elocuencia (Velazco, 1677, p. 87).

La retórica gestual se empleaba con acierto en el sermón: habían gestos que se hacían con la mano y el brazo cuando el predicador iniciaba alguna de las partes del sermón como la *peroratio* o la *cláusula*; o cuando quería reafirmar un tipo de sentimiento relacionado con lo que predicaba. Esta misma perspectiva se empleó dentro de la pintura para complementar la acción del rostro o para expresar un sentimiento. Las pinturas también «hablaban»; la postura y el gesto de la mano comunicaban al devoto una serie de indicaciones que le ayudaban a su meditación y composición de la imagen. La pintura también era leída y escuchada a la manera de los sermones (Mujica, 2002, pp. 239-258). Veamos entonces cómo se establecía la relación entre filacteria y gesto.

## LA FILACTERIA Y EL GESTO

Se ha mencionado anteriormente que la filacteria era un ejercicio de la oralidad del gesto sobre la palabra escrita. La cultura barroca heredó de la tradición medieval el sentido del gesto, otra manifestación de la oralidad, de modo que se incorporó al ejercicio pictórico. Fundamentalmente, las pinturas «hablaban» a través del gesto. En la baja Edad Media este se consolidó como un artificio que regulaba las relaciones sociales, generaba distinción, simbolizaba las posturas y el movimiento del cuerpo, daba sentido a la expresión facial y al movimiento de las manos. En otras palabras, se arraigó en la experiencia de la cristiandad, insertándose en sus ritos más profundos (Schmitt, 1990, cap. 4, s/n). Los gestos como formas de expresión individual definieron formas de comportamiento que se inscribieron en las sensibilidades sociales y en los códigos de la cultura transmitidos a través de las normas: representaban un orden social. En este sentido, el gesto era la significación del cuerpo que se manifestaba de dos maneras: tener una postura era ocupar un espacio, lo que se exteriorizó en la simbolización de la apariencia corporal; en segundo lugar, esta semantización del gesto «se encuentra englobada en una concepción totalizadora del ser humano: este, como parte del cosmos, es también su modelo reducido» (Zumthor, 1994, p. 39).

La gestualidad medieval aportó dos elementos al barroco con respecto a la percepción del cuerpo: en primer lugar, lo convirtió en una fuente de metáforas de las cuales sobresalía la idea del «cuerpo social»; en segundo lugar, desarrolló un conjunto de símbolos que le daban significado a una forma espacio temporal de estar en el mundo. El gesto como lenguaje le asignó unos significados muy precisos a los movimientos corporales, que revelaban las modalidades de relacionarse con el espacio que ocupaba el cuerpo. Estos significados partían de la consideración de que el cuerpo tenía modos de oponerse a la extensión exterior; es decir, tenía una relación con el mundo.

La gestualidad generaba sentido, revelaba una experiencia sensorial del espacio (Zumthor, 1994, pp. 19-22). Esta experiencia, por supuesto, estaba trasladada a la pintura, la cual, como discurso mudo, «hablaba» a través de los gestos. *La Anunciación* de Vargas de Figueroa<sup>4</sup> estaba inspirada en el grabado de Jerónimo Wierix<sup>5</sup>. La composición es similar, como lo son buena parte de los argumentos visuales. Lo que hace que la pintura comunique un mensaje diferente es el gesto: en el grabado el gesto del arcángel indica *Protego* («Te protejo»), cuyo significado es la autoridad que emana de Dios, una invitación a hablar con él (Bulwer, 1974, pp. 42-45). El pintor varía el mensaje y, en vez de una palma abierta, emplea una mano cerrada con el dedo apuntando arriba, gesto de *Attentionem*, esperar con atención (p. 202), a lo que la Virgen responde con un «comprometo mi fe», la mano al pecho. La imagen es casi la misma, pero el mensaje es distinto. Los personajes representaban una acción, dialogaban entre ellos. Esta *Anunciación* no es la excepción, los pintores coloniales otorgaron sentido a sus representaciones a partir de la dirección que les proporcionaban a los gestos, lo cual develaba sentimientos y emociones particulares.

La cultura barroca retomó estos aportes de significación de la gestualidad, pero entre los diversos legados interpretativos medievales puso su interés en la relación de los movimientos corporales como manifestación del alma (Schmitt, 1990, pp. 361-365). El principio partía de la doctrina cristiana que enseñaba que el sujeto estaba compuesto por cuerpo y alma, un dentro invisible y un exterior material, que se relacionaban dinámicamente. Los gestos daban forma a esta relación dinámica entre el adentro y el afuera, expresaban los secretos del alma.

---

<sup>4</sup> [www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&cidfoto=6485](http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&cidfoto=6485)

<sup>5</sup> Anónimo del siglo XVIII, *La Anunciación* (óleo sobre lienzo). Colección Barbosa-Stern. PESSCA 62A. Recuperado de: [colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/maternity-of-the-virgin/62a-62b](http://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/maternity-of-the-virgin/62a-62b)

El gesto materializaba lo inmaterial (Le Goff, 2007, p. 208). El problema había sido esbozado por San Agustín:

Yo no sé cómo, mientras que estos movimientos del cuerpo no se pueden hacer más si los precede un movimiento del alma, inversamente, el movimiento interior e invisible que los produce se ve aumentado por los movimientos que se hacen visiblemente en el exterior. Así, las afecciones del corazón, que las han precedido para poderlos producir, se acrecientan por el hecho de que son realizadas (citado en Stoichita, 1996, p. 164).

La correspondencia entre los movimientos del alma y sus repercusiones en el exterior eran radicales. No había actividad interior que no se reflejara en el exterior (Schmitt, 1990, p. 66). La atracción barroca hacia esta interpretación medieval estaba estrechamente vinculada con las modalidades de espiritualidad generadas por la Contrarreforma, especialmente aquella que procuraba crear una piedad exterior. El problema se amplió a la consideración de que lo mental y lo espiritual se manifestaban en el cuerpo, específicamente en sus movimientos. Además, el gesto se convertía en la expresión física más convencional del sentimiento exhibido a través de los sentidos. En este contexto entraba a jugar un papel importante la filacteria, pues esta se empleó generalmente como palabra flotante que daba sentido a las acciones del cuerpo, especialmente a aquellas que emanaban del rostro.

Como inscripción de oralidad, la filacteria refinaba el sentido de los gestos en la representación visual. El empleo de este dispositivo de oralidad dentro de la pintura neogranadina fue utilizado principalmente en las representaciones de santos que, en actitud mística, se comunican con la trascendencia. Esto ocurre con las comunicaciones sagradas de Camilo de Lelis, Francisco de Borja, Francisco de Asís, San Fernando, Vicente Ferrer, Francisco Javier, Santo Tomás de Aquino, Santa Clara, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, casi todos ellos famosos por sus visiones. La filacteria aparece en dos instancias: en primer lugar, los santos reafirman con la palabra lo que dicen los gestos de sus cuerpos, como se mostrará más adelante;

en segundo lugar, la divinidad se dirige a ellos directamente, les habla, frente a lo que responden con un tipo de gesto. Para ilustrar esta afirmación se puede observar la *Visión de San Ignacio de Loyola* (figura 14). El gesto del rostro resaltaba al recibir la iluminación que proviene del rompimiento de gloria. El rostro manifestaba su condición espiritual. Acto seguido, la luz resalta el gesto de las manos: San Ignacio las mantiene cerradas en actitud de imploración y arrepentimiento (*Dolobit*). Dios le señala a Loyola el Cristo con la cruz, con el gesto de *Rationes profert*, lo que significa un «argumento» de meditación, mientras que la filacteria sale de la boca de Jesús: *Ego vobis Romae propitius ero* («Yo te ayudaré en Roma»). Como en la tradición medieval, en esta pintura confluye la voz, la escritura y el gesto, todo un ejercicio de oralidad. Como este ejemplo, las comunicaciones orales con la divinidad tenían su correspondencia en un gesto: la mano en el pecho para representar el dolor, la vergüenza se gesticulaba con la mano cubriendo los ojos y los brazos cruzados se usaban para transmitir el abandono y la aceptación del destino, mientras que los brazos abiertos comprometían al cuerpo en la actividad espiritual y las manos levantadas referían a la visión de cosas santas.



Figura 14. Gregorio Vásquez, *Visión de San Ignacio de Loyola*, s. XVII, óleo sobre tela, iglesia de Santa Clara, Bogotá.

El discurso de la pintura neogranadina que integraba filacterias como parte de su narración dio una gran importancia a los gestos que se manifestaban en el rostro y en el uso de las manos. Esta tradición se había incentivado especialmente a partir del siglo XIII, cuando se inició el proceso medieval de observar los rasgos físicos como manifestación del ánimo y el espíritu en relación a los vicios y las virtudes (Fumagalli, 1990, p. 72). De este modo, para el discurso barroco el rostro tenía una serie de equivalencias rígidamente codificadas que, en buena parte, habían sido asumidas por la cristiandad desde el mundo clásico. La fisiognómica era el saber desarrollado por griegos y romanos, principalmente por Hipócrates y Galeno, para estudiar los rasgos faciales y a partir de ellos deducir el carácter del sujeto (Magli, 1991, p. 89). Cristianizada esta propuesta, en los siglos XVI y XVII cobró un gran auge que se reflejó en los tratados de retórica que enseñaban las técnicas corporales para persuadir, los libros de urbanidad, las artes de la conversación y los tratados de medicina. Todo lo que emanaba del alma —pasiones, inclinaciones, sentimientos, emociones— dejaba un trazo en el cuerpo: «la mirada es la “puerta” o la “ventana” del corazón, el rostro “el espejo del alma”, el cuerpo, la “voz” o la “pintura” de las pasiones» (Courtine, 2005, p. 294).

Este sistema de interpretación moralizado del rostro se aplicó en la cultura visual neogranadina y se empleaba para pintar las calidades y afectos al momento de representar los rostros. La filacteria en boca del santo o de la divinidad reafirmaba el sentimiento, y aquí hay que llamar la atención sobre la importancia que tenía el rostro como esquema gestual, pues todo lo relacionado con la corporeidad se convertía en un complejo de normas morales. En el lenguaje del cuerpo el rostro estaba especialmente codificado porque se comportaba como la simbolización de los sentimientos. Los ojos y la boca eran los centros más atendidos, de modo que la interacción entre filacteria y gesto reflejaba un simbolismo moral y sentimental en el que se involucraban la dirección de la mirada y la apertura de la boca para denotar admiración,

angustia, temor o devoción. Un importante argumento, que ya se ha mencionado, era el uso del color y el empleo de la luz en relación al rostro. En la visión de Santo Tomás que se encuentra en la Iglesia de San Francisco de Bogotá la luz emana del Cristo crucificado e ilumina el rostro y la mano, mientras le dice, en concordancia, «Tomás, escribiste bien de mi [sic]». En el rostro, los ojos hacia arriba delimitan no solo una mirada en dirección al Cristo, sino un gesto de santidad, en «términos de orden valorativo por cuanto se refieren a un contenido afectivo o moral» (Magli, 1991, p. 96).

La retórica del rostro generalmente se complementaba con las otras expresiones del cuerpo, especialmente se respaldaba en las gesticulaciones de los brazos y manos. En la pintura de Santo Tomás anteriormente mencionada, la filacteria hace relación a la mano, que en la pintura se referencia; igual, en la visión de San Ignacio, el gesto manual está relacionado con la invitación a la meditación que le hace Dios padre. La interacción entre ambas formas de gestualidad, el rostro y la mano, generaba un lenguaje complejo en la imagen. Por ejemplo, los gestos del arrepentimiento se elaboraban a partir del rostro de la angustia y la mano derecha sobre el pecho, o en un movimiento ascendente hacia la divinidad invisible que parece iluminar el rostro, mientras que la izquierda iba en dirección contraria o con un símbolo que deja abierto el diálogo del arrepentimiento o la penitencia. El rostro, la filacteria y la mano abren un diálogo que cubre el gesto, en estos casos la comunicación visual que Ignacio o Santo Tomás tiene con la divinidad, la cual está presente a través de la luz que los ilumina (Stoichita, 1996, p. 159). Los rostros se convierten en espejos del alma. Los ojos requerían especial atención y elaboración ya que sobre ellos se concentraba el sistema expresivo de las personas representadas, pues denotaban un tipo de experiencia: los ojos elevados revelan una experiencia mística o la contemplación de una visión; los ojos al frente, al espectador, una invitación a la meditación; los ojos mirando abajo, el respeto ante lo sagrado (pp. 154-156). Su significado podía alcanzar niveles

más precisos en relación a la manera como se pintaran las cejas y la posición de las manos.

De esta forma, la relación entre gesto y filacteria hacía efectiva la revelación del alma, pero también muestra de qué manera se estableció una diferencia entre el lenguaje gestual pasivo y activo, lo cual afectaba las prácticas devocionales. La gestualidad pasiva se revelaba en el rostro y se complementaba con la activa, los movimientos gestuales del cuerpo, las actitudes. Un ejemplo lo ofrece el tratadista neogranadino Pedro de Mercado en el *Cristiano virtuoso*, donde aporta algunos consejos sobre el uso del cuerpo. Dice por ejemplo: «He de cuidar las arrugas en la frente y más en la nariz, mostrando la serenidad del alma en la serenidad del rostro» (Mercado, 1673, p. 171). Había plena conciencia de que el control sobre las actividades interiores tenía como efecto posibilitar que la divinidad se manifestara en el alma para que el cuerpo actuara. Es importante referenciar este aspecto para contextualizar un último ejemplo de la relación entre filacteria y gesto. Se trata de los pocos casos donde se presentan filacterias en contextos que no son de sujetos santos relacionándose con la divinidad. En esta ocasión se trata de donantes que aparecen haciendo alguna rogativa al santo o a la virgen representada, como es el caso de la pintura que se encuentra en la Iglesia de San Diego en Bogotá, en el cual el virrey Joseph Solís Folch de Cardona se presenta arrodillado ante el camarín de la Virgen del Campo, que se construyó con sus aportes, y exhala estas palabras: *Fer domina quod amar cor tibi dono meum* («Llevo Señora qué triste corazón, te lo regalo»).

En la literatura moral que floreció en la Baja Edad Media, el término con el que se identificaban los gestos era la noción de modestia, cuyo significado etimológico era «moderación», «justa medida», y cuyo estricto cumplimiento engendraba una virtud, la modestia. Cicerón, de quien la tradición cristiana tomó el concepto, la definía como *mediocritas optima est*, es decir, lo mediocre era el justo medio (Schmitt, 1991, pp. 131-132). El cristianismo identificó esta virtud

con la temperancia<sup>6</sup>, en el sentido de ejecutar acciones o enunciar palabras con medida, razón por la cual se relacionaba con los gestos como una expresión de la armonía interior. A partir de entonces la «modestia, el ideal de la moderación y del justo medio, se llega a imponer como la virtud específica del gesto» (p. 136). En los casos de donantes o exvotos, la filacteria reforzaba la condición modesta —por extensión, virtuosa— del oferente. La modestia hacía referencia a la moderación, compostura y recato en el acto de estar. Etimológicamente, traducía «templanza en el modo», de tal forma que insinuaba un modo definitivamente colonial de llevar el cuerpo: sosegado, paciente, controlado y templado en todas las acciones externas. El acto gestual de estar arrodillado revela la virtud por la cual fue conocido en su época, la humildad (Borja, 2012, p. 262), lo que se refrenda como gesto en torno a las palabras que brotan de la filacteria. La gravedad del rostro, la disposición de las manos y la actitud del cuerpo pretendían revelar las disposiciones del alma, lo que se reafirmaba en el bastón de mando que posaba en su mano izquierda. Las virtudes de Solís se respaldaban en la educación, el linaje y su desempeño como funcionario cristiano, como lo afirma la inscripción inferior. Un buen pintor de retratos era aquel que lograba reflejar la condición moral del sujeto.

### LO QUE COMUNICA LA FILACTERIA

Estos elementos presentados hasta aquí, la relación de la filacteria con los espacios de la oralidad y su vínculo con el gesto, permiten acercar la discusión a lo que comunica la filacteria. Esta no solo se comportaba como un apoyo escenográfico a los «diálogos» gestuales llevados a cabo entre los diversos personajes —divinos y humanos— que actuaban

---

<sup>6</sup> El cristianismo asumió las cuatro virtudes romanas como propias: prudencia, justicia, fortaleza y templanza, a las que San Jerónimo llamó «cardinales» y les agregó las tres «teologales» —fe, esperanza y caridad— enunciadas por San Pablo de Tarso, lo que se constituyó en la base de la teología moral cristiana.

en la representación visual. Las filacterias tenían una doble función: establecían una comunicación especial con la divinidad, una escenificación activa en el cuerpo del vidente; y, en segundo lugar, reafirmaban dogmas de la tradición católica. Antes de desarrollar estos dos aspectos vale la pena tener en cuenta un aspecto ya mencionado del contexto que atraviesa la presencia de las filacterias en el campo visual: estaban dirigidas a una comunidad letrada que plausiblemente tenía relación con la cultura de lo impreso. Esta afirmación se respalda en el hecho de que prácticamente todas las pinturas que contenían filacterias se encontraban en recintos conventuales o en casas de la élite santafereña. Por el contrario, las pinturas que se exhibían en iglesias y oratorios para el culto público eran «mudas» en el sentido de que carecían de textos, pero sí contenían eventualmente inscripciones. Este aspecto hace presente el carácter de la filacteria como tránsito de la oralidad a una sociedad regida por la escritura, la oralidad segunda que se ha mencionado anteriormente.

Con base en esta premisa, el primer aspecto que proponía la filacteria era la comunicación especial con la divinidad, de modo que hubiese no solo una trasmisión piadosa de la experiencia al devoto, sino que el mensaje se convirtiera en una propuesta de meditación, efecto esencial de la pintura barroca. En este sentido, las pinturas que contenían palabras habladas se referían principalmente al diálogo de la visión mística. Los gestos, como expresiones convencionales del sentimiento, comunicaban al devoto una serie de disposiciones corporales recurrentes. Los cuadros de visión eran una de las representaciones donde mejor se ejecutaba la acción del cuerpo, ya fuera como éxtasis o contemplación. Las imágenes visuales y narradas manifestaban lo sagrado a manera de una historia con un solo personaje, sobrecogido, en estado de comunicación con la divinidad. El eje de esta narración partía de la complejidad de la experiencia mística, pues se trataba de representar un acto interior y convertirlo en exterior (Stoichita, 1996, p. 181).

En este lugar cobraba importancia la filacteria en dos perspectivas: convertía en «diálogo» la escenificación activa del hombre en comunicación con lo sagrado; y, en segundo lugar, el texto escrito se encargaba de «introducir» al espectador dentro de la escena mediante la conversación sostenida.

El primer problema, el diálogo del sujeto con la divinidad, debe ser entendido desde la mística. La experiencia de Dios era el acto de pasividad por excelencia. La contemplación extática encerraba una paradoja, se expresaba provocando el movimiento del cuerpo por medio de los gestos. Las experiencias extáticas buscaban manifestar lo irrepresentable, la presencia de Dios a través del cuerpo, de la misma manera que los gestos representaban lo irrepresentable, los movimientos del alma. La perturbación que provocaba la presencia mística también afectaba el escenario en el cual se producía la acción. Las revelaciones y las visiones se daban en espacios cerrados, insinuando el carácter de intimidad e interiorización de la experiencia. Estos espacios sugerían los mecanismos y los lugares donde se podía efectuar la vida devota, un comedor, el coro o una habitación. En las pinturas, estos son los lugares donde transcurre la «conversación», como en la pintura de una serie sobre la vida de San Agustín (figura 15). La aparición de Cristo está acompañada de su voz, que se pinta con las palabras «Agustín, ¿me amas?», a lo que el santo, de rodillas en señal de humildad, responde «Yo te amo mi señor». La composición está acompañada de una cartela que contiene un epigrama que da sentido a la representación<sup>7</sup>. Visualmente, el lugar donde actuaba el cuerpo se complementaba con el ornato que resaltaba los gestos, a lo que la voz pintada se proponía como un texto complejo que no solo sugería devoción, sino meditación.

---

<sup>7</sup> San Agustín demuestra el amor excesivo a Jesu-Cristo. Epigrama XXV. Dos flechas despedidas vivamente/ Pasado tiene el corazón mío: / La primera de amor divino ardiente, / De temor la segunda elado y frío: / Temo que se imagine entre la gente / Que soy ingrato a un Dios tan santo y pio: / Y amo Señor con inviolable pecho a vos / Que tantos bienes me habéis hecho.



Figura 15. Anónimo neogranadino, *San Agustín muestra su amor a Jesús*, s. XVIII, óleo sobre tela, colección de los Agustinos Recoletos, Convento de San Agustín, Bogotá.

El lenguaje devocional se iniciaba en una posición corporal, continuaba con los gestos para finalizar en las palabras, que debían culminar en la interiorización de las imágenes. La meditación era lo que mediaba la relación entre el cuerpo exterior y la recepción de las imágenes. Esta fue una de las innovaciones de la *devotio moderna*<sup>8</sup> que amplió la cultura barroca. Desde la Edad Media la oración era básicamente vocal y basada en la repetición de fórmulas, rezos y letanías. Esta era la «oración vocal». El cambio en la espiritualidad del siglo XVII fue la aparición de la «oración mental», al principio un fenómeno místico que despertaba

<sup>8</sup> La *devotio moderna* surgió a comienzos del siglo quince en el centro de Europa. Su postulado fundamental era la idea de que la vida espiritual se debía basar en la *Imitatio Christi*, la imitación de Cristo. Su posterior evolución en el siglo dieciséis encontró un espacio muy definido de consolidación en la Contrarreforma, por lo que se comenzó a caracterizar en la importancia de la oración mental, la idea del director espiritual y el examen de conciencia (Ramos Domingo, 1997, pp. 307-308).

sospechas entre la jerarquía porque la tendencia era a convertir toda experiencia piadosa o mística en un acto exterior que pudiera ser controlado, lo que no ocurría con esta práctica. La filacteria se convertía en un dispositivo que incitaba a la práctica de la experiencia interior.

Esta era la importancia de los gestos en relación a la palabra pintada: permitían un complejo de meditación en el cual todo tenía sentido. Muchas veces los gestos no eran expresivos en el sentido de que surgían de una experiencia física, sino que manifestaban una comunicación entre lo sagrado que se revelaba y el vidente (Stoichita, 1996, p. 33). En algunos casos eran particularmente importantes los rostros de Cristo, que revelaban la Iglesia triunfante. Existía una teología del rostro, una doctrina estratégica que combinaba la mirada e imponía una visión (Baudinet, 1990, pp. 153-157). Entre muchos otros elementos, los códigos gestuales en las visiones se establecían de diversas maneras, pero la comunicación de sus significados le permitía al creyente una lectura más compleja cuyo fin último era desengañarse. Y este contexto es lo que permitía la segunda función que se ha mencionado, «introducir» al espectador dentro de la escena mediante la conversación sostenida, lo que se refiere a la comunicación con el espectador.

La visión pretendía incorporar al observador dentro del privilegio de la escena, lo que era posible si el espectador, desengañado, utilizaba para su ejecución los dos ojos: con el «ojo corporal» aprehendía la vista de la imagen y leía la palabra escrita, mientras que con el «ojo interior» acogía los sentidos de la visión. Al leer correctamente los códigos del cuerpo, el devoto podía cerciorarse de su percepción. Los obradores que hacían la pintura lo sabían: la mirada hacia lo alto reflejaba una experiencia visionaria personal e íntima, mientras que ciertas actitudes de los personajes, como dar la espalda o el gesto de una mano, introducían al creyente dentro de la escena. Estas estrategias estaban presentes en la pintura neogranadina y se componen como si el observador estuviese allí presente observando los diálogos. De esta forma, las relaciones gestuales que establecía la visión eran dobles: por un lado el acceso

del vidente a la divinidad, y la invitación al espectador a contemplar lo sagrado por el otro.

Si bien no todas las pinturas tenían filacterias que representaban diálogos con respuesta del interpelado, el hecho de la presencia de la palabra exhalada, así fuese en una sola vía, invocaba estas perspectivas místicas y de meditación. Pero hay otro elemento atractivo en las pinturas, en algunas aparecía invertida la filacteria de dos maneras: el texto al revés o el texto invertido que obligaba a la lectura de derecha a izquierda, también conocido como lectura en espejo. Esta forma de pintar la oralidad de la palabra agrega un argumento más a la propuesta de que estas pinturas estaban dirigidas a un público erudito, a la comunidad letrada. La forma de pintarlas —invertida— estaba relacionada con un contenido específico, el desengaño. Por este se entendía la «verdad aparential del mundo» que suscitaba los sentimientos providencialistas y el rechazo de los sentidos, interpretados como máquinas de ilusión. Para esta cultura barroca la realidad era una espesa red de símbolos, un complejo teatro donde los sujetos se insertaban a través de su corporeidad. La única manera de sobrevivir en él era a través del desengaño, es decir, ver lo que había detrás de lo que se representaba a los sentidos. Aquí se desarrollaba la concepción teatral del mundo. Los efectos ornamentales y retóricos de la obra barroca, que buscaban conmover el alma y persuadir el entendimiento, se disponían como un juego de apariencias, reto al creyente para que pudiera ver más allá. La filacteria invertida era parte de la teatralidad barroca, un reto para que el buen cristiano descubriera qué se está representando y viera qué hay detrás del escenario. Las imágenes son el apoyo para descubrir cómo se engañan los sentidos. En este sentido, la inversión ofrecía unos códigos ocultos que, apropiadamente leídos, permitían ver más allá del «engaño colorido». ¿Pero qué significaba la inversión? El desengaño se lograba a través de la dialéctica entre el sujeto y el objeto, lo que permitía el descubrimiento de lo oculto. Los importantes aportes que habían hecho los jesuitas a la teoría de la imagen sostenían que la imagen «no es más que la pantalla

donde se ofusca y oculta otra verdad y figura o figuración última del mundo, la cual, en efecto, debe ser reconstruida en otro plano; en otra dimensión que no es ya la del universo de los fenómenos naturales» (Rodríguez de la Flor, 2009, p. 43). La inversión es entonces la alegoría de la desconfianza a la observación y la experimentación, el ejercicio que invita a ver más allá de la realidad sensible. La mirada que se hace a la verdad que ofrece el mundo es en espejo, y más cuando los ojos son fuente de error.

El análisis iconográfico de las obras que se han puesto como ejemplo confirma la experiencia de la ilusión óptica que resulta del «mirar» y la necesidad de desengañarse. La *Vocación de San Francisco de Borja* (figura 16) muestra en su conjunto en el centro a Francisco de Borja, ambiguamente postrado ante el cadáver corrupto de la emperatriz Isabel de Portugal y de Ignacio de Loyola. A su lado se encuentran en el piso los símbolos de su poder —la corona ducal, la espada y la capa de la Orden de Santiago— como señal de renuncia a las cosas del mundo. Da la espalda a Carlos V y sus nobles, encima de ellos un ángel les señala una columna de nubes que, como la pompa de jabón, es un símbolo de la vanidad del mundo. Del ángel brota una filacteria que dice *Per diem columna nubis* («Por el día una columna de nubes»). En la parte superior, encima de Borja, el Jesús Niño sostiene y le ofrece gestualmente la cruz al santo, una clara invitación al desengaño, a renunciar a los bienes del mundo. De frente a Borja está Ignacio de Loyola, rodeado de jesuitas que le dan la bienvenida; encima de ellos un ángel, cuya filacteria dice *Et per noctem in columna ignis* («Y por la noche una columna de fuego»), señala la columna de fuego, símbolo de la purificación. La muerte de quien encarna el poder, la emperatriz, es el motivo que le deja ver al duque las banalidades del mundo.

La pintura como *vanitas* que invita al desengaño tiene otros elementos que llevan al espectador a la meditación. En primer lugar, las dos columnas se refieren a la visión del «carro de Yahvé», profecía de Ezequiel (1:4-14) que contiene un complejo sistema simbólico.

Pero también, en el contexto en el que transcurre la escena, el acontecimiento de la vocación de Borja ocurrió durante el reinado de Carlos V, presente en la escena. Las columnas también aluden al escudo de armas del monarca, que estaba compuesto por las dos columnas de Hércules y la divisa *Plus Ultra* («Más Allá»). Las filacterias que salen de la boca de los personajes son en su mayoría textos del libro del Éxodo; las que están al lado izquierdo, a donde mira Francisco de Borja, están al revés, lo que obliga a una «lectura de espejo». Este brevísimo recorrido sobre la pintura deja ver la complejidad de elementos que se podían poner en juego en una obra para generar la meditación. El centro de la pintura es el cuerpo corrupto que genera las nuevas disposiciones de los otros cuerpos. Esta visión desencantada, *vanitas* del mundo, por sí misma anunciaba la aparición de una conciencia de modernidad, como el paso del tiempo, el cambio, la caducidad y, por supuesto, la conciencia del cuerpo.



**Figura 16.** Gregorio Vásquez, *Vocación de San Francisco de Borja*, s. XVII, óleo sobre tela, colección de la Arquidiócesis, Bogotá.

Finalmente, el último espacio donde aparecen las filacterias con frecuencia, y que hemos mencionado anteriormente, es en aquellas pinturas donde se quieren reafirmar los dogmas de la tradición católica. Al igual que las anteriores, también estaban dirigidas a un público erudito, debida su complejidad alegórica y teológica, además de que siempre están escritas en latín. Este tipo de pinturas estaba ampliamente relacionado con complejas disputas como la Inmaculada, las defensas de tesis o problemas de orden escatológico. Para el caso, quisiera ejemplificar este uso de la filacteria a través de la representación de la alegoría de la muerte. En la Nueva Granada no se desarrolló una riqueza iconográfica para el tratamiento del tema de la muerte, como sí ocurrió en otros lugares de la América hispánica colonial. Catafalcos, esqueletos alegóricos, polípticos sobre el destino del hombre, relojes de las parcas, alegorías de la muerte, árboles de la vida, son algunas de las muchas soluciones visuales que se le dio al tema de la muerte (Sebastián, 1989, pp. 100-126). El núcleo sobre el cual se desarrolló visualmente esta temática se orientó sobre dos perspectivas: alegorías sobre el cuerpo yacente y la actitud del buen cristiano frente a la muerte. El cuadro de Nicolao Rubences, *Alegoría de la muerte*<sup>9</sup>, se comporta como un buen ejemplo del tratamiento del problema. La técnica de representación empleada es la emblemática, que combina imagen y texto para presentar los destinos del cuerpo yacente. Cristo resucitado tiene una espada en la mano derecha y un olivo en la izquierda. Se encuentra en un rompimiento de gloria de donde emana la luz que alumbra sobre el cadáver yacente; este sostiene una cruz en su mano izquierda, y de su boca sale una filacteria en latín que dice «Después de las tinieblas espero la luz». A la siniestra de Cristo hay un cuerpo desnudo que representa un alma penitente liberada del purgatorio; a su derecha, un clérigo ofreciendo un par de panes, cuya presencia hace referencia al sacramento eucarístico, y un ángel de la pasión. En la parte inferior derecha

---

<sup>9</sup> [www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&cidfoto=96889](http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&cidfoto=96889)

se ve el hocico de una fiera, una tradicional representación medieval de la entrada al infierno.

El mensaje indicaba los estados posibles frente a la muerte, desde las tres alternativas escatológicas hasta la condición del cuerpo esperando la redención final. El punto de partida para su lectura se establece arriba y abajo: el cuerpo de la vida, el cuerpo de la muerte. El primero tiene la luz de la resurrección, el segundo permanece en tinieblas, es el limpio cadáver barroco que aún no se corrompe, como solía suceder en las tradicionales representaciones medievales (Aries, 1987, pp. 273-276). El cuerpo yacente y amortajado espera la justicia y la misericordia. Este tipo de pintura se planteaba entonces como un montaje complejo de símbolos que señalaban a distintas direcciones de interpretación. La meditación debía desentrañarlas: se podía leer la relación eucarística del cuerpo de Cristo-cuerpo yacente, la relación muerte-Pasión, muerte-intercesión de los santos o las ánimas, solo por indicar tres direcciones. Un conjunto gestual, teatral, simbólico y hasta enigmático.

Con estos elementos se puede observar de qué manera la cultura colonial fue una sociedad de primacía retórica, aún dominada por una cultura de oralidad segunda, donde, a pesar de la escritura, los rasgos de oralidad se imponían. A pesar de los avances de la primera modernidad y del «mudismo» de la pintura tradicional, había unos sectores que trataban de vincular la palabra escrita a la cultura visual, de modo que se comunicaba a partir del gesto para un tipo de público especial. La cartela y la filacteria transmiten estas actitudes. La filacteria era fundamentalmente comunicación con lo sagrado en dos órdenes: Dios que comunica su voluntad en la visión, frases cortas que aluden a órdenes —escuchar la voluntad—, lo cual está refrendado por el uso de la gestualidad. En segundo lugar, consolidaba dogmas, todo ello en función de un elemento de modernidad, la meditación personal, resultado de la *devotio moderna*, una innovación que poco a poco se fue extendiendo para conformar sujetos individualizados.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1984). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Aries, Philippe (1987). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Baudinet, Marie-José (1990). Rostro de Cristo, forma de la Iglesia. En Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (I). Madrid:
- Borja Gómez, Jaime Humberto (2002). *Los indios medievales de Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá: Icanh-Instituto Pensar.
- Borja Gómez, Jaime Humberto (2012). La autoridad y la virtud. Los retratos del virrey Solís. En Max Hering (ed.), *Historia cultural desde Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, Universidad Javeriana, Universidad de Los Andes.
- Bulwer, John (1974). *Chirolgia: Or the Natural Language of the Hand & Chironomia: The Art of Manual Rhetoric*. Carbondalle, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Buxó, José Pascual (1994). El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática. En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte.
- Calvo Serraller, Francisco (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Carducho, Vicente ([1635] 1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner.
- Chinchilla, Perla (2004). *De la Compositio Loci a la república de las letras: predicación Jesuita en el siglo XVII novohispano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Courtine, Jean-Jacques (2005). El espejo del alma. En Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (eds.), *Historia del cuerpo* (I). *Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus.
- Fumagalli, Vito (1990). *Solitud Carnis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea.
- Le Goff, Jacques (2007). *Un Moyen Age en images*. París: Hazan.

- Magli, Patricia (1991). El rostro y el Alma. En Michel Feher y Ramona Naddaff (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus.
- Mercado S. J., Pedro de (1673). *El cristiano virtuoso*. Madrid: Ioseph Fernández de Buen Día.
- Mujica Pinilla, Ramón (2002). El arte y los sermones. En Ramón Mujica y otros (eds.), *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito.
- Museo Nacional de Arte (1994). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte.
- Praz, Mario (1989). *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela.
- Ramos Domingo, José (1997). *Retórica, sermón e imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- Schmitt, Jean-Claude (1990). *La raison des gestes dans l'occident médiéval*. París: Gallimard.
- Schmitt, Jean-Claude (1991). La moral de los gestos. En Michel Feher y Ramona Naddaff (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (II). Madrid: Taurus.
- Sebastián, Santiago (1989). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stoichita, Víctor (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. Madrid: Alianza.
- Velazco, Martín de (1677). *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos*. Cádiz: Alférez Bartolomé Núñez de Castro.
- Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo. Representaciones del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.



## NARRATIVA VISUAL Y LITERARIA EN EL CICLO DE LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO EN EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MERCED DEL CUSCO

Celia Rubina Vargas

Pontificia Universidad Católica del Perú

El claustro principal del Convento de la Merced en el Cusco presenta sobre sus cuatro paredes veinticinco lienzos o lunetos que narran la vida de San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced. Toda la serie de pinturas constituye un importante testimonio de la pujanza de la pintura barroca colonial que se desarrolló en el Cusco en la segunda mitad del siglo XVII. Cada uno de los lienzos ilustra un pasaje de la vida del santo a través de un doble recurso narrativo visual: una imagen pintada (que contiene la escena principal) y un texto (encerrado en un espacio ovalado —cual medallón o espejo— sostenido por un ángel) que describe verbalmente el suceso representado. Desde la perspectiva analítica de la semiótica discursiva y de la semiótica visual<sup>1</sup>, nos proponemos estudiar la relación sintagmática entre la imagen y el texto; primero, en relación al relato visual en su conjunto y, luego, al interior de cuatro pinturas que hemos seleccionado para poner de relieve la representación pictórica de un motivo literario e iconográfico que trasciende el corpus elegido.

---

<sup>1</sup> De la semiótica discursiva tomamos las relaciones entre formas narrativas, formas semánticas y el concepto de motivo, y de la semiótica visual trabajamos la organización espacial de la imagen y las categorías plásticas. Para las formas semánticas y el concepto del motivo, ver Courtés, 1996 y 1997. Para la organización espacial de la imagen, revisar Courtés, 1995. Finalmente, para las categorías plásticas, ver Floch, 1995.

## GRABADOS EUROPEOS COMO FUENTE DE LOS CUADROS DEL CONVENTO DE LA MERCED

Una práctica recurrente en el siglo XVII fue utilizar grabados de pintores europeos como base para la pintura religiosa colonial. Este proceso está ampliamente documentado por los estudios de Ojeda, Wuffarden y Mujica, entre otros, para la pintura peruana virreinal (Michaud & Torres della Pina, 2009). Esta norma se hizo extensiva en los encargos que recibieron los pintores de los conventos mercedarios en la América colonial.

El acucioso estudio de Vicent Zuriaga (2009) sobre el proceso de canonización de San Pedro Nolasco propone que la fuente principal y directa de las pinturas del claustro principal del Convento de la Merced del Cusco «fueron algunos de los grabados de Jusepe Martínez, presentados en 1627 en el proceso de canonización de san Pedro Nolasco» (2009, p. 158). Según Zuriaga, en el octavo cuadernillo del Memorial que se presentó ante el Vaticano, se describía un conjunto de escenas sobre los hechos milagrosos de San Pedro Nolasco. Al respecto, Fernández López (2002, p. 266) señala que el pintor aragonés Jusepe Martínez fue el autor de los veinticinco dibujos que sirvieron de base para el trabajo de los grabadores Luca Ciamberlano, Matthäus Greuter y su hijo J. Friedrich Greuter<sup>2</sup>. Las estampas grabadas de Martínez fueron luego copiadas a contraluz por Cornelio Cobrador con algunas variaciones<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Esta información coincide con la noticia que sobre siete estampas de la serie nos brinda el catálogo de la Biblioteca Nacional de España (signaturas INVENT/22690 - INVENT/22696), que determina a Johan Friedrich Greuter como el «autor personal» de dichas estampas.

<sup>3</sup> Agradecemos al investigador en arte colonial Almerindo Ojeda por facilitarnos las fuentes citadas y aclararnos la distinción de la época entre el dibujante y el grabador, lo que explica que a cada estampa en el registro de la BNE se le atribuya a Martínez el *invenit* (= inventó) o el *delineavit* (= dibujó), mientras que se reserva el *sculpsit* (= grabó) para Johann Frederick Greuter (1590-1662), Matthäus Greuter (1564-1638) o Luca Ciamberlano (1570-1641). Comunicación personal por vía electrónica del 11 de abril de 2014.

De los veinticinco grabados de la serie de la vida de Nolasco, se conocen actualmente solo diez, cuatro de ellos gracias al estudio de Zuriaga (2009, pp. 159-160). Asimismo, el estudio de Zuriaga nos permite tener acceso a los textos que acompañan los dibujos de Martínez (lema y epigrama en latín) y los grabados de Cobrador que presentan una descripción de la escena en castellano.

Al estudiar la influencia de dichos grabados en las pinturas del Claustro principal del Convento de la Merced, Zuriaga afirma que «todos ellos [fueron] reproducidos con asombrosa fidelidad en el claustro del Cuzco» (Zuriaga, 2009, p. 157; Fernández López, 2002, p. 267). Nos gustaría relativizar un poco dicha afirmación en base a una mirada más detenida sobre los cuadros cuzqueños.

Al observar las reproducciones de los grabados y compararlos con los cuadros del convento mercedario pensamos que sin duda aquellos dieron la pauta a las imágenes cusqueñas en sus aspectos iconográficos de base —el tema de la escena representada, la distribución y postura corporal de los personajes, los escenarios en los que ocurren los acontecimientos, el encuadre y la perspectiva de la escena—; sin embargo, la fidelidad no llega a ser total en una serie de aspectos. Para comenzar, no se puede soslayar la diferencia evidente entre los lenguajes plásticos empleados, no solo desde el punto de vista técnico sino por el efecto de sentido e impresión de realidad que producen las imágenes. Las características plásticas de un grabado distan mucho de las de una pintura al óleo, incluso en el caso de que representen uno a uno los mismos elementos figurativos. Por una parte, tenemos diferencias cromáticas evidentes, el grabado juega con una serie de matices en blanco y negro, mientras que la pintura al óleo despliega una amplia gama de colores intensos en contraste con colores menos intensos, como en el caso de nuestros cuadros. Por otra parte, las grandes dimensiones de los lunetos cusqueños propician el desarrollo de subescenas (además de la principal) y una gran cantidad de detalles figurativos que no aparecen en los grabados.

A nivel textual, notemos la brevedad de los enunciados en los tres documentos europeos: el lema y el epigrama latinos en los grabados de Martínez; el lema en latín y el epigrama en castellano en los grabados de Cobrador; el lema, el epigrama y la descripción de la imagen en las estampas del Memorial. En todos los casos los textos son breves y muy puntuales, tanto más cuando se trata de citas latinas. Baste comparar entonces la gran distancia entre la extensión de cualquiera de estos enunciados con la extensión de los textos contenidos en los medallones de los lunetos del Convento de la Merced para matizar la idea de una correspondencia textual entre ambos. Los textos contenidos en los medallones de los cuadros cusqueños son muy elaborados y tienen un carácter literario muy marcado. Tomemos un caso que ilustre esta distancia verbal.

En la estampa XXI del Memorial, la descripción de la escena de uno de los pasajes de la vida de Nolasco dice lo siguiente: «El santo en una nave sin remos ni velas hace con su capa y báculo una vela y algunos moros lo miran estupefactos» (citado en Zuriaga, 2009, p. 189). Estas líneas parecen limitarse exclusivamente a dar una pauta de base para la pintura correspondiente. En el medallón del décimo cuadro del claustro mercedario cusqueño leemos:

Cautibaron / Obispo de Balencia Ferrer de San / Martín los moros  
de Argel sintiólo el / Rey (porque lo amaba mucho) ordenó a  
Nolas- / co pasase con una Redempción a la África, y que fuese  
el primero de los rescatados el Obispo, rescató- / lo Nolasco con  
siento y ochenta cautibos, faltó dinero para el ajuste y quedose en  
rehenes Nuestro San Pedro enuiando a / España por él a fray Pedro  
Amerio su compañero; en la oca- / sión llegó a la playa sierto pirata  
que traía apresado en las costas de Génoba y en el Captiua a Doña  
/ Thereza Gil de Vidaurre, aquella dama en quien tenía hi- / jos el  
Rey con palabra que la dio de cassamiento, conoció- / la el Santo  
y hablándola aparte le aconsejó, ocultase su calidad/para la facili-  
dad del rescate, pero el Demonio, por medio de / un infiel criado

descubrió quién era Doña Thereza con que / se desbanesió el concierto que el Santo tenía ajustado por su / Libertad. Pero don[a] The[re]ssa valiéndose de dos judíos y dos / moros a quienes prometió montes de oro si la ayudaban/metiéndola de noche en un barco la llebaron a Espa- / ña con felis fortuna; así como saltó, sin más averiguación ni e-/xamen echaron mano del Santo arrastráronlo por los suelos y con / bastones núdosos le despedazaban las carnes. Pusieronlo (ra- / biosos) en un barco rroto, sin vela ni remo para que se lo sor- / biesse el mar; pero Nolasco poniéndose en medio del bar- / co levantó los ojos al Cielo y puestas Fe y esperanza en / Dios, haciendo de su capa vela y del Báculo Remo; / mui en breve se halló en la Playa de Valencia asom- / brando a quantos en ella vieron, aquel Argonauta de la Gracia: dejando envidiosso al Mar / de haber perdido tan generoso guesped<sup>4</sup>.

La cita in extenso permite apreciar el desarrollo de la escena bajo la forma de una narrativa literaria en la que reconocemos la determinación de una instancia actorial (con la presencia de personajes de renombre como el obispo de Valencia, Ferrer de San Martín, doña Theresa Gil de Vidaurre, el rey y San Pedro Nolasco), una instancia temporal (sucesos del pasado) y una instancia espacial (Argel y Valencia). Es claro que, de las distintas acciones mencionadas en el relato, destaca la intervención protagónica, heroica y milagrosa del santo.

A nivel visual, si comparamos la imagen del grabado de Jusepe Martinez (reproducido en Zuriaga, 2009, p. 188) con la pintura correspondiente del claustro, podemos apreciar la similitud en la composición de base: los testigos a la izquierda en primer plano, el santo a la derecha en un segundo plano y al fondo a la izquierda las edificaciones en la costa. Lo que más llama la atención en cuanto a las semejanzas es la idéntica postura corporal del santo en su gesto milagroso: de pie sobre la barca, San Pedro extiende con el brazo derecho la capa

---

<sup>4</sup> La transcripción de los textos contenidos en los medallones de los cuadros del Convento de la Merced que presentamos en este artículo es nuestra.

de su hábito, que hace las veces de vela con el báculo como mástil. En cuanto a las diferencias, estas no se limitan a los numerosos detalles que desarrolla el cuadro cusqueño, como el mar lleno de peces que saltan y se muestran amenazantes. El espacio está más claramente diferenciado entre el grupo de cristianos que aparece en primer plano a la izquierda (incluyendo una presencia femenina) y el grupo de los moros que se encuentra al fondo a la derecha ocupando las costas contrarias. Se les distingue por la indumentaria morisca, particularmente por los turbantes. Delante de la ciudad de los moros, en las orillas de una playa, dos españoles (hombre y mujer) logran escapar. Toda la subescena, por efecto de la perspectiva, se presenta pequeña y difusa.

### **EL RECORRIDO VISUAL DE LA NARRATIVA EN SU CONJUNTO**

Los padres mercedarios lograron una ubicación privilegiada en la ciudad del Cusco para el Convento de la Merced, que fundaron en 1534, siendo uno de los primeros de la orden en instalarse en la América colonial (Zúñiga, 1991). Después del terremoto de 1650 se inició la reconstrucción del convento y de la iglesia a una cuadra de la Plaza Mayor, que tuvo distintas etapas y la colaboración de distintos maestros. En la segunda mitad del siglo XVII se elaboraron las pinturas sobre la vida del fundador de la orden y, aunque no se ha podido determinar con exactitud quién pintó cada cuadro, se sabe que fueron encargados a distintos pintores. José de Mesa (Mesa & Gisbert, 1962) atribuye algunos cuadros sobre la infancia y juventud del santo al pintor Basilio de Santa Cruz (también el cuadro de la muerte de Nolasco, donde se identifica claramente el retrato del obispo Mollinedo, mecenas de Santa Cruz). También señala que la serie debió ser pintada antes de 1696 con la participación de pintores como fray Gerónimo de Málaga, Lázaro de la Borda, Pedro Nolasco y Bernardo de Velasco. En diferentes conventos mercedarios de la América colonial y de España se hicieron estos encargos de pintura. Durante los años del proceso de canonización,

Francisco de Zurbarán recibió el encargo de pintar veintidós cuadros para la Merced Calzada de Sevilla (Zuriaga, 2009, p. 161). La gran fama del pintor español debió haber influido para que en la actualidad estas obras ya no se conserven reunidas, sino que se encuentren en los más renombrados museos de España, Francia y México (Navarrete & Delenda, 1999). En el Convento de la Merced en el Cusco tenemos el privilegio de ver todas las pinturas de la serie de un modo integral, de tal manera que podemos seguir la secuencia narrativa y apreciar un conjunto de obras hechas por distintas manos.

Un soleado patio interior recibe al visitante que se anime a recorrer el claustro principal de planta cuadrada del Convento de la Merced en el Cusco. Desde el centro del patio se aprecian las cuatro galerías del primer y segundo piso, con seis arquerías de pilares almohadillados, columnas de fustes acanalados cubiertas con escamas y motivos semi-circulares en el primer nivel y meandros ovalados en la parte inferior del segundo nivel<sup>5</sup>. Al aproximarnos, se destacan las formas geométricas en relieve de los techos, el contraste cromático de la pintura azul y de los diferentes tonos de la madera, y el pan de oro brillante de cada cuadro; es decir, toda la riqueza de la arquitectura barroca colonial andina sirve de marco al conjunto pictórico. A lo largo de las cuatro galerías se disponen en secuencia lineal las pinturas en formato de media luna. Esta forma los distingue de los cuadros de formato rectangular que más tradicionalmente se usaron en la ilustración de la vida de otros santos, como los cuadros de la vida de San Agustín que hoy se encuentran en el segundo piso del Convento de la Merced o los cuadros de la vida

---

<sup>5</sup> José de Mesa realza el trabajo arquitectónico: «Todos los datos apuntan a que fue el arquitecto y ensamblador Martín de Torres el autor de esta importante obra, que en su estructura y decoración apunta a un maestro especializado en el arte de la madera ya que las columnas y ornamentación de los arcos, enjutas, etcétera provienen y son basados en la manera de tallar los retablos. Joya del arte cuzqueño, sin duda el mejor claustro de la ciudad incaica, no tuvo seguidores y es pieza única en la capital del Imperio» (Mesa, 1992, p. 296).

de Santo Domingo en el Convento de Santo Domingo en el Cusco, por mencionar otros casos cusqueños. Es notable el aprovechamiento del espacio arquitectónico en el Convento de la Merced cuando un cuadro en forma de media luna no es posible: hay dos pinturas en forma de herradura y otras dos en las que se recorta el ángulo derecho para dar lugar a las ventanas de los recintos.

Algunas precisiones espaciales que determinan la lectura del espectador: la base de los cuadros se encuentra a dos metros de altura y el ancho de cada luneto mide 3.85 metros. Aunque la lectura de los cuadros varía según los usos y preferencias de cada quien, el recorrido de la mirada de un cuadro de dimensiones importantes se hace por etapas, yendo del todo a las partes o de las partes al todo, acercándose o alejándose, de izquierda a derecha, yendo del texto a la imagen o de la imagen al texto. Sin embargo, la posición recurrente de los medallones que narran la escena al borde de la base del cuadro privilegia la lectura del texto; consideramos entonces que la lectura de la imagen es guiada por la lectura de la palabra. En varias de las pinturas hay subescenas que al encontrarse en los lados superiores o al fondo de la imagen parecen discurrir simultáneamente por un efecto de perspectiva, pero si las miramos con detenimiento es claro que temporalmente no pueden ser simultáneas y que preceden a la escena principal.

Al ingresar por la entrada al claustro principal del Convento de la Merced el visitante inicia el recorrido hacia la derecha y se encuentra con los cuadros que van apareciendo sucesivamente a medida que se desplaza por el pasillo interior, dando inicio a un relato hecho de imágenes y palabras. Presentamos a continuación la secuencia narrativa de los veinticinco cuadros o lunetos que conforman el relato visual sobre la vida de San Pedro Nolasco, en los que incluimos las fechas cuando estas aparecen escritas en los medallones.

- | <b>Lunetos</b> | <b>Escenas de la vida de San Pedro Nolasco</b>  |
|----------------|---|
| 1.             | <i>Prodigio de las abejas</i>   |
| 2.             | <i>Nacimiento de Nolasco (1/8/1182)</i>   |
| 3.             | <i>Nolasco niño reparte limosna a los pobres</i>  |
| 4.             | <i>Nolasco niño conduce a otros infantes a pelear contra la herejía albigense</i>   |
| 5.             | <i>Huyendo de la herejía albigense, Nolasco fue recibido por el rey en Barcelona</i>  |
| 6.             | <i>Visión de la oliva</i>   |
| 7.             | <i>Nolasco perdona el agravio del padre de Raymundo de Blanes</i>   |
| 8.             | <i>María entrega a Nolasco el hábito blanco para redimir a los cautivos cristianos (1/8/1218)</i>                                 |
| 9.             | <i>Consagración de la orden de la Merced y profesión de San Pedro Nolasco en la Catedral de Barcelona (1/8/1218)</i>              |
| 10.            | <i>Milagro de la barca en la que San Pedro Nolasco llega al puerto de Valencia</i>  |
| 11.            | <i>Confirmación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced y redención de cautivos por el pontífice Gregorio IX (17/11;1235?)</i> |
| 12.            | <i>Rey San Luis de Francia y el Obispo de París ordenan sacerdote a Nolasco</i>   |
| 13.            | <i>Mortificaciones de Nolasco. Jesús le ayuda a cargar su cruz</i>  |
| 14.            | <i>Nobles de los reinos de España y del África se hicieron sacerdotes y profesos de la Merced</i>                                 |
| 15.            | <i>Dios mitiga los martirios padecidos por Nolasco a manos de los moros</i>   |
| 16.            | <i>Nolasco sudó sangre y profetizó a la reina de Castilla numerosa descendencia</i>   |
| 17.            | <i>Conquista de Sevilla fue profetizada por Nolasco</i>   |
| 18.            | <i>Hallazgo de la imagen de la Virgen en Valencia (señal de los siete luceros)</i>  |

19. *Nolasco vende su patrimonio para el rescate de cautivos*
20. *Éxtasis de San Pedro Nolasco (imagen de la lactatio)*
21. *Nolasco azotado públicamente en las calles de Granada*
22. *Visión de San Pedro apóstol crucificado*
23. *San Pedro Nolasco transportado en brazos por dos ángeles*
24. *Feliz término de la vida de Nolasco (1256)*
25. *Árbol genealógico de Nolasco*

Como se puede apreciar en esta relación, hay una anacronía entre los hechos que conforman la historia de la vida del santo y el relato, es decir, en el orden en el que son presentados los lienzos, pues el primer luneto no es el del nacimiento de San Pedro Nolasco, sino el del suceso conocido como el prodigio de las abejas<sup>6</sup>. Aunque no disponemos de una explicación para esta anacronía, es probable que se haya querido subrayar el hecho milagroso al comenzar la narración de la vida del santo. Proponemos a continuación la organización narrativa de todo el conjunto pictórico, según los ciclos que corresponden a los pasajes de la vida de San Pedro Nolasco, en la que se puede apreciar que algunos lunetos cumplen más de una función:

- Inicio del ciclo vital: infancia y juventud: lunetos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
- Ciclo de la fundación y consagración de la orden: lunetos 8, 9, 11
- Ciclo apostólico: lunetos 11, 12, 14, 17, 19, 21
- Ciclo de mortificaciones: lunetos 13, 15, 21
- Ciclo de visiones y prodigios: lunetos 1, 6, 10, 16, 18, 20, 22, 23
- Fin del ciclo vital: lunetos 24, 25

---

<sup>6</sup> Algo similar parece haber ocurrido en el Memorial: «El hecho de que en la primera imagen descrita en el octavo cuadernillo del memorial de canonización se presente bajo el título *Figura 2* hace pensar que en el conjunto de estampas que presentó Jusepe Martínez la primera representa o bien el nacimiento o bien el prodigio de las abejas» (Zuriaga, 2009, p. 165).

## UNA RONDA DE FIGURAS Y MOTIVOS EN LOS PRODIGIOS DE SAN PEDRO NOLASCO

Nuestro interés se centra en el luneto 20, que representa el *Éxtasis de San Pedro Nolasco* (figura 17). El estudio de este cuadro nos permite abordar la relación entre texto e imagen a partir del universo semántico de los motivos literarios e iconográficos. Recordemos que Courtés define el motivo narrativo como un conjunto recurrente de figuras organizadas según una base narrativa estable que puede identificarse con un microrrelato (1996, p. 39). El motivo no se repite siempre con los mismos detalles y, según el texto o cuadro en el que se inscriba, puede asociarse a distintas temáticas. Es por ello que el motivo determina una relación de correspondencia entre el texto y la imagen, como veremos en nuestro análisis.



**Figura 17.** Anónimo cuzqueño, *Éxtasis de San Pedro Nolasco*, siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

Para ilustrar mejor nuestro recorrido argumentativo nos ha parecido pertinente hacer algunos comentarios a tres otros cuadros: *El prodigio de las abejas* (luneto 1), la *Visión de la oliva* (luneto 6) y *San Pedro transportado en brazos por dos ángeles* (luneto 23).

El primer luneto con el que se inicia todo el conjunto pictórico da cuenta de un milagro obrado por Nolasco en su primera infancia, cuando era un todavía un bebé. En el centro de la imagen el niño en la cuna extiende los brazos y mira las abejas que descienden hasta sus manos. Del grupo de adultos que rodea la cuna, destaca la criada por el contraste cromático de sus ropas y su piel en relación a las de los otros personajes. Detengámonos en el texto del medallón:

signo de la cruz / UNA SIESTA DE / verano, quando el sol / se  
desataba en fuego teni- / endo el ama que Criaba a/Nolasco, acos-  
tado en la Cuna / soltándole los brasos para ali- / biarle el exseciuo  
Calor; entró un / solícito enjanbre de Avejas en / la sala y en amo-  
roso susurro / dirigió su viaxe al niño Santo y disponiendo / en su  
diestra mano racional col- / mena fabricó En ella un dulce panal /  
de Miel sin que huyese ni temiese sus a- / quijones el tierno inFante  
antes si / con risueños gorgeos agradecía / a su modo el beneficio  
Concurrió prestamente toda la familia a ver / el suceso que breve-  
mente se divulgó / por toda Francia admirados de / los prodigios  
que obraba Dios / con Nolasco.

Notemos que el texto contenido en el medallón no corresponde a la voz de la criada, que en la pintura parece ser quien advierte y narra el milagroso suceso a los demás adultos. Aquí encontramos el tipo de narrador recurrente de los medallones, aquel que no participa de los hechos narrados.

La figura de la miel en la tradición católica está asociada a la figura de la leche, ambas son sustancias líquidas divinas, la «mezcla de ambas tenía incluso un carácter simbólico, que la Iglesia primitiva recordó durante mucho tiempo, dándola de beber a los fieles, significándoles que renacerían en Jesucristo» (Pérez Rioja, 2008, p. 318).

Esa misma asociación aparece en la figura de San Bernardo, famoso por una escena de *lactatio* y por su sobrenombre de «Doctor mellifluus» (Schauber & Schindler, 2001, p. 72). En el cuadro del convento de la Merced se subraya el alivio del niño ante el intenso calor (recordemos que «le soulagement» puede estar asociado a otros motivos)<sup>7</sup>. Frente al «verano», «sol», «fuego» y «excesivo calor», reconfortan al niño los «brazos» liberados y la «miel». Los aspectos sensoriales de la descripción son ricos en el ámbito sonoro: al «amoroso susurro» de las abejas le responden los «risueños gorgeos» del infante.

La explicación religiosa del prodigio de las abejas no se explicita en el medallón, como sí lo hacen otros textos que evocan el mismo pasaje. En la *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Tirso de Molina escribe: «en la misma cuna, colmena prodigiosa la mano diestra, fabrico en ella un enxambre de avexas misteriosas un panal de deleitoso y sazonado almíbar con que atraxo a la iglesia numerosas almas» (citado en Zuriaga, 2009, p. 165). La descripción del prodigio apela inmediatamente a una relación semisimbólica: la «miel» es a las «abejas» como la Iglesia a las almas. Esta explicación religiosa corresponde a la tarea principal de la orden, la salvación de las almas y la redención de cautivos. Volviendo al texto del medallón, lo religioso solo aparece al final cuando señala que se trata de «prodigios que obraba Dios con Nolasco». En el plano visual, lo divino está representado doblemente por la figura de la luz a través de los rayos que despiende la cabeza del niño y la luminosidad que se encuentra en la parte más alta de la representación iconográfica, a modo de visión divina con «nubes» y «destellos de luz» al interior del recinto. Nos preguntamos por qué en el cuadro cusqueño el texto y la imagen están exentos de la explicación religiosa, dejándosela a la interpretación piadosa de los inquilinos del convento.

---

<sup>7</sup> Courtés encuentra la temática del alivio asociada al motivo de la Caridad romana en el relato «Idilio» de Maupassant. Al respecto, ver Courtés (1997).

En el luneto sexto se desarrolla la *Visión de la oliva*, presentando en una sola imagen lo que se desarrolla en tres momentos sucesivos: San Pedro rezando ante el altar, la aparición de los santos y la defensa de la oliva. Leamos lo que trae el medallón de esta pintura:

Estando Nues- / tro Nolasco cassi toda / la noche en Oración un  
 Jue- / ves Santo se quedó dormido sobre / un escaño de la Iglecia y  
 al amane- / cer del viernes Santo Le pareció se hallaba / en el espa-  
 cioso Atrio de un Real y magnífico / Palacio y que en medio de él  
 estaba una ver- / de y frondosa oliva llebole su hermosura / los ojos,  
 y oyó que unos Benerables Baro- / nes le decían, que aquel Árbol  
 corría por / su quenta que no permitiesse lo destrozasen / con esto  
 se despidieron quedando en defen- / ssa de la Oliva muy empeñado  
 el Santo quan- / do unos fieros. Y atrevidos Hombres / despiada-  
 damente comenzaron a desgajar / La Oliva intentando arrancarla o  
 cortarla / sus raysez; opúsose a su fieressa y advirtió / que mientras  
 más cortaban, más frondo- / ssa reverdecía saliendo de sus rayses /  
 muchos hermosos pinpollos que / llenaban con losanía todo aquel  
 / espacioso Atrio.

En esta descripción es notable la duratividad de la escena, estamos detenidos frente a dos haceres antagónicos y perdurables: cuanto más se esfuerzan los fieros hombres en arrancar las ramas, más y mejor se reproducen. No hay en el texto ninguna explicación religiosa del prodigio. Otras fuentes, en cambio, se apuran en señalarlas: Zumel, por ejemplo, dice que «el olivo son los cristianos, hijos de la Iglesia, mientras que los que pretenden destruirlo son los enemigos de la Fe» (citado en Zuriaga, 2009, p. 171). Por su parte, Tirso de Molina hace que la Virgen explique a Nolasco el significado del enigma en términos de una «milicia religiosa» que se defiende de los «bestiales sarracenos» (p. 172). En el cuadro cusqueño lo que se subraya es de otra naturaleza: la hermosura y la lozanía de las ramas que reverdecen y llenan todo el espacio de la visión portentosa. El árbol, más que descubrirnos su valor simbólico o metafórico, nos muestra su verdor en imagen y en palabras.

## LA LACTATIO DE SAN PEDRO NOLASCO

El luneto 20 del Convento de la Merced forma parte del ciclo de visiones y prodigios del santo y corresponde a una escena del éxtasis de San Pedro Nolasco. Este éxtasis se manifiesta a través del conocido motivo mariano de la *lactatio*. Veamos y leamos el texto del medallón (figura 18):

[Signo de la Cruz] / A LA ORA QUE / Tocaban las Avemarías / (deboción que plantó Nuestro / Padre San Pedro Nolasco En toda/ España) se hallaua El glorioso / Patriarcha En altíssima Contem- / plación de la pureza de María Santísima / y quando Más encendido En ella / Se le apareció la soberana Reyna de / los cielos Toda bes- tida de blanco / con su precioso Hijo En los brazos / combidando a Nolasco con uno / de sus regalados pechos a que gusta- / se de aquel néctar divino; no se atre- / vía El humilde Redemptor a rre- cevir / tanto Favor, abatiéndose como in- / digno En la tierra; asta que el niño / que tenía María Santísima en sus brazos / le animó a que subiese a tan / alta dicha poniéndose los / dos Redemptores juntamente / a sustentarse de aquellas divi- / nas Fuentes de pre- ciosa / leche.

Nuevamente estamos frente a un motivo que no es exclusivo del santo mercedario. En los *exempla* medievales aparece la *lactatio* de San Bernardo de Claraval, a quien la Virgen se le apareció en sueños y le ofreció la leche de su seno (Schauber & Schindler, 2001, p. 71). Este motivo (*Lactacio Bernardi*) se popularizó en la iconografía religiosa europea en imágenes en las que generalmente la Virgen presiona uno de sus senos y lanza desde lo alto un hilo de leche hacia la boca del santo, que se mantiene en el piso de rodillas. Tradicionalmente los labios del santo no tocan el pecho de la Virgen y el Niño Jesús, sostenido por un brazo de la Virgen, parece haber hecho un alto en su lactancia para cedérsela al santo.



Figura 18. Anónimo cuzqueño, *Éxtasis de San Pedro Nolasco* (detalle), siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

Nuestra *lactatio* en el cuadro cuzqueño se desarrolla bajo otros signos (figura 19). El santo está levitando y logra elevarse a la misma altura que el Niño Jesús. La postura corporal de San Pedro es doblemente significativa, pues además de alcanzar el seno de la Virgen, se mantiene de rodillas y con las manos juntas en señal de oración. El santo bebe directamente del seno de la Virgen y la leche chorrea por sus barbas. El Niño Jesús también está lactando y apoya la mano en el seno de la madre. Este cuadro rebosa de sensualidad no solo en el motivo principal, sino a través del contraste cromático entre la claridad de las indumentarias y los tonos rojos de las rosas y dorados de la gran luminosidad. Al respecto, anotemos la reiterada y profusa presencia de los ángeles que rodean la escena. Además de los *putti*, hay tres ángeles a la izquierda y dos a la derecha que muestran la exaltación en sus cuerpos y gestos como no encontramos en todo el resto de la narrativa pictórica nolasquiana.



**Figura 19.** Anónimo cuzqueño, *Éxtasis de San Pedro Nolasco* (detalle), siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

Nos preguntamos si esta manera de representar la *lactatio* de Nolasco podría tener como fuente el grabado correspondiente de Jusepe Martínez. Ante el paradero desconocido de dicho grabado, no es posible determinar esa filiación; sin embargo, disponemos del texto que describe el éxtasis de Nolasco en la escena IX del cuadernillo del Memorial gracias al estudio de Zuriaga: «Muchos hermanos ante el altar de la Virgen Santísima cantando. El santo en éxtasis, del cielo desciende esta voz: “*Nolite timere pusillus rex*”» (citado por Zuriaga, 2009, p. 179). No es fácil determinar el sentido de la frase latina, pero, a sugerencia de Susana Reisz, podemos pensar que probablemente la frase contiene un error de transcripción<sup>8</sup>. Dado que en ese contexto «*rex*» no parece concordar semánticamente con la escena descrita, en cambio sí «*grex*», la búsqueda se orientó hacia otra dirección. Se trataría entonces de una cita bíblica del Evangelio según San Lucas (12:32): «*Nolite timere pusillus grex*», cuya traducción oficial es «No temas rebaño mío». La figura del «rebaño» en boca de Jesús como vocativo dirigido al grupo de «hermanos» reunidos cobra sentido en la escena referida. Los elementos que forman parte de esta descripción del éxtasis de Nolasco en la estampa del Memorial son ajenos a la representación del cuadro cusqueño, donde el santo se encuentra solo, sin compañía alguna, rezando frente al altar de la Virgen. Por lo tanto, podemos afirmar que la estampa IX del Memorial no sería la fuente textual de la representación iconográfica del luneto 20 del Convento de la Merced.

Podemos aproximar el motivo de la *lactatio* mariana al motivo de la Caridad romana, que nos remite a una antigua leyenda latina en la que el anciano Cimon, habiendo sido condenado a morir de inanición, es salvado por su propia hija, que lo visita diariamente en la prisión y lo amamanta<sup>9</sup>. Este motivo ha sido estudiado por Courtés, quien señala

---

<sup>8</sup> Agradecemos a Susana Reisz por esta pesquisa (comunicación personal de 15 de junio de 2013).

<sup>9</sup> El motivo de la Caridad romana tiene su origen en un texto latino de Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia* (30 d. C.), donde relata dos variantes del mismo motivo.

que lo característico «de este relato preciso —representado visual o verbalmente— es el hecho de que, por medio de la lactancia, se pone en relación un hombre y una mujer» (Courtés, 1996, p. 39). Además, señala la recurrencia del motivo tanto en los relatos como en la iconografía europea en diferentes periodos desde su lejano origen en el siglo primero. Por ello, es posible encontrarla en los frescos de Pompeya, en textos populares de la Edad Media y en las versiones pictóricas de los siglos XVII y XVIII (*La Charité* de Charles Mellin, *Cimon y Pero* de Rubens, *La charité romaine* de Lagrenée, entre otros). Nos interesa no solo la semejanza evidente entre el motivo de la Caridad romana y el motivo de la *lactatio*, sino además el contraste. Mientras el motivo de la Caridad romana está bajo el signo de la disforia, por el temor del anciano y su hija de ser descubiertos y el apremio en su lucha por la supervivencia; en el caso de Nolasco, la axiología es contraria: lo eufórico se lee en el triunfo de los sentidos y la dicha es exaltada en grado sumo. Incluso el tono familiar y jovial en el que el niño convida a Nolasco: «el niño / que tenía María Santísima en sus brazos / le animó a que subiese a tan / alta dicha poniéndose los / dos Redemptores juntamente / a sustentarse de aquellas divi- / nas Fuentes de preciosa / leche». Vemos que todas las figuras léxicas empleadas son acordes al estado de exaltación. El tema de la alimentación está presente en ambos motivos, pero mientras que en un caso se trata exclusivamente de la alimentación del cuerpo, en el otro, la lectura católica de la alimentación del alma no excluye la alimentación del cuerpo, tan sensorialmente representada en la imagen y el relato.

A propósito de la *lactatio*, Jaime Borja señala: «Las lactaciones eran la versión femenina de la importancia del alimento espiritual. La emanación de los santos líquidos y alimentarse de ellos, como la sangre

---

Recuperado de: [tradicionclasica.blogspot.com/2004/12/girl-nursing-her-own-father-la.html](http://tradicionclasica.blogspot.com/2004/12/girl-nursing-her-own-father-la.html) (consulta: 27 de setiembre de 2006). Este motivo también ha sido estudiado por Thurlmann (1994).

y la leche, también eran simbolizaciones de la templanza de los sentidos» (Borja, 2012, p. 212). El estudio de Borja sobre las representaciones del cuerpo en la pintura religiosa colonial es de suma importancia para quien se acerque a estos temas. Ampliamente documentado, el investigador propone un recorrido visual sobre la mortificación de la carne y la templanza de los sentidos. La dimensión mítico religiosa de estas representaciones es planteada en la medida en que los «sentidos se sacralizaban: el tacto se purificaba al entrar en el corazón, el gusto al beber la sangre del costado, la vista al realizar la contemplación y el oído al escuchar las palabras de Cristo» (p. 218).

La fuerza de la imagen y la audacia de la representación iconográfica religiosa del éxtasis de San Pedro en el cuadro del Convento de la Merced radican en que se ha reunido en una sola imagen un motivo religioso pictórico, el motivo de la *lactatio*, y un símbolo religioso pictórico y escultórico, el de la maternidad, en la figura de María dando de lactar al Niño Jesús. A propósito de la Virgen de la Leche, Francisco Stastny señala que, bajo el influjo del Concilio de Trento, la representación iconográfica de la Virgen de la Leche tendió a desaparecer en Europa pues «no [era] considerado digno de la ‘Reina de los cielos’ representarla con el pecho descubierto y en el humilde quehacer de nutrir a su hijo. Pero la iconografía religiosa del continente americano, a diferencia de lo que se ha pensado hasta la fecha, no seguía paso a paso las indicaciones contrarreformistas europeas» (Stastny, 2013, pp. 97-98). La pintura que estudiamos participa de la tendencia americana e incluso va más allá. La Virgen del éxtasis de Nolasco aparece no con uno, sino con los dos senos descubiertos, prodigando generosamente la alimentación al santo y al Niño Jesús en simultáneo. Además, extiende los brazos y sostiene las espaldas de cada uno de ellos, aunque la inclinación de la cabeza y la mirada se orienten hacia San Pedro Nolasco.

Hay un pequeño cuadro en el Museo del Arzobispado del Cusco que reproduce la misma escena del éxtasis de San Pedro Nolasco

del Convento de la Merced, pero la lactancia está solo sugerida pues el corpiño de la Virgen está totalmente cerrado. Este pequeño cuadro nos permite subrayar mejor lo que tratamos de decir: el motivo de la *lactatio* puede presentarse de un modo más recatado y pudoroso, o de un modo más explícito y sensorial.

El último cuadro del Claustro del Convento de la Merced que veremos comentar es el de San Pedro Nolasco cuando es transportado por ángeles en el convento de Barcelona (figura 20). Se trata de un nuevo episodio del éxtasis del Santo. Veamos un fragmento del medallón correspondiente:

Vispera de la Purificasion /de Nuestra Señora dormido el campa- /  
nero a hora de tocar a Maytines en el pa- / raíso del convento de  
Barcelona porque este / sueño fuese todo un extasi de misterios; en- /  
fermo de la gota Nolasco oyó acordes musi- / cas en el coro. Eran  
Ángeles los que suplían y ves- / tidos de nuestro áuito, llenaban las  
sillas de los / Religiosos Mersenarios; cuia capilla asi esti- / man  
esos espiritus Soberanos, siendo sus / voses de este honor la fama,  
que pregonan- / do este prodigio en sus sien lenguas al mun- / do  
bajaron así mesmo del cielo los espí- / ritus que asisten al trono  
y llevaron en / Palmas al coro al Patriarcha enfermo por / que ni  
piedra la más pequeña el pie ofen- / diese, ni gota quedase de los  
dolores de / Nolasco, que no andubiese con ella a ma- / nos el cielo,  
acarsiándole Nuestra Madre / y Señora en su regaso aquella noche,  
/ las tres horas que duraron los Mayti- / nes [...]

Como en ocasiones anteriores, el éxtasis se produce en sueños y a la hora de las oraciones, pero la diferencia es que la temática del «alivio» aparece mucho más que la «dicha». El santo está en las postrimerías de su vida, es muy viejo y sufre de gota. Entonces, la Virgen y los ángeles reconfortan al santo de sus dolores. Dicha y alivio son dos formas pasionales positivas, sin embargo, una está marcada por la «exaltación» y la otra por el «sosiego».



**Figura 20.** Anónimo cuzqueño, *San Pedro Nolasco transportado en brazos por dos ángeles*, siglo XVII, óleo sobre tela, Claustro del Convento de la Merced, Cusco.

La postura corporal de San Pedro, con el brazo izquierdo apoyado en el hombro de uno de los ángeles y llevando un libro abierto en la mano derecha, es similar a la postura del santo en el grabado europeo de Romero y Frenza (reproducido en Zuriaga, 2009, p. 182). En el pequeño grabado europeo solo aparece el trío formado por los dos ángeles y el santo. En la pintura cusqueña sucede lo que ya advertimos en los cuadros anteriormente estudiados, hay un desarrollo mayor de la escena: tres sacerdotes mercedarios parecen atestiguarla. Estos personajes comparten la juventud y el vigor de los ángeles en contraste con lo viejo y cansado que aparece el santo. En la imagen está muy marcado el contraste cromático entre la sonrosada lozanía de los ángeles y la palidez verdosa del avejentado mercedario. Además, el emplazamiento espacial corresponde a lo señalado en el medallón, pues están al interior

del coro de una iglesia y los asientos labrados en madera forman la perspectiva de la imagen.

A pesar de que el texto explicita el consuelo que recibe San Pedro a manos de la Virgen, ella no ha sido representada. Se ha preferido representar el momento que antecede al encuentro con la Virgen y por ello aparece el transporte en brazos de los ángeles, que también participan de la dimensión sagrada de la historia. Nuevamente, lo que se ha subrayado es la temática del alivio que le ofrecen los ángeles al transportarlo.

Con este breve recorrido por un conjunto pictórico que merece estudios más detallados hemos querido subrayar que los pintores cusqueños no se limitaron a copiar o seguir ciertas pautas de pintura que de hecho existieron (tanto a nivel verbal como iconográfico), sino que aprovecharon dichas pautas para recrear las escenas con mayor detalle y explotando las posibilidades expresivas que la pintura les ofrecía. Además, lograron enfatizar otras actitudes frente a los temas religiosos. La dimensión mítica está presente en cada prodigio de la vida de San Pedro Nolasco, pero los maestros cusqueños evitaron la concisión y la sobriedad; por el contrario, hay profusión de detalles y un placer de lo sensorial (colores, figuras, gestos). Esto sucede no solo en el nivel plástico y temático de las pinturas, sino también en la semántica de los motivos presentes en los medallones de cada luneto. La descripción del prodigio no se afana en explicitar los significados religiosos, tampoco los niega, pero prefiere detenerse gustoso en la descripción de las hojas y frutos del olivo, en lo apetitoso de la leche de María, en el susurro de las abejas. No hemos encontrado en las cuatro pinturas estudiadas una didáctica religiosa a ultranza, sino una celebración de los sentidos. Es por ello que el texto y la imagen de cada luneto se rinden mutuo servicio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Biblioteca Nacional de España. *Catálogo* (s/f). Recuperado de: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/sbC5D4XSET/BNMADRID/290160053/123> (consulta: 08 de setiembre de 2014).
- Borja, Jaime (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Courtés, Joseph (1995). *Du lisible au visible. Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*. Bruselas: De Boeck Université.
- Courtés, Joseph (1996). Literatura oral, retórica y semiótica. De los motivos a los «topoi». *Escritos*, (11/12), 37-63.
- Courtés, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.
- Fernández López, José (2002). *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Segunda edición. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Floch, Jean-Marie (1995). *Identités visuelles*. París: Presses Universitaires de France.
- Mesa, Jose de (1992). El arte mercedario en la región andina durante el período virreinal. *Analecta Mercedaria*, (11), 287-323.
- Mesa, Jose de & Teresa Gisbert (1962). *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Michaud, Cécile & José Torres Della Pina (eds.) (2009). *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Banco Continental, AFP Horizonte, Centro Cultural de la PUCP.
- Navarrete, Benito & Odile Delenda (1999). *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Consejo General del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Pérez Rioja, José Antonio (2008). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos Grupo Amaya.
- Schauber, Vera & Hanns-Michael Schindler (2001). *Diccionario ilustrado de los santos*. Madrid: Grijalbo.

- Stastny, Francisco (2013). Perez de Alesio y la pintura del siglo XVI. En Sonia Rose y Juan Carlos Estenssoro (eds.), *Estudios de arte colonial itálico* (pp. 85-114). Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Thurlemann, Felix (1994). La función de la admiración en la estética del siglo XVII. A propósito de la Caridad romana en *El Maná* de Poussin. En Gabriel Hernández (comp.), *Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual* (pp. 66-96). México: Siglo XXI.
- Zúñiga, Ignacio (1991). Presencia de la Orden de la Merced en América. *Analecta Mercedaria*, (10), 79-96.
- Zuriaga, Vicent (2009). El claustro de La Merced de Cuzco: el programa iconográfico de una canonización. En Joan Feliu Franch, Vincent Ortells Chabrera y Javier Soriano Martí (eds.), *Caminos encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina* (pp. 157-195). Castello de la Plana: Universitat Jaume-I.



## HACIA UNA ARQUITECTURA LIBRESCA: CÓDICES, PINTURA MURAL Y TEATRALIDAD EN EL MÉXICO COLONIAL<sup>1</sup>

Michael K. Schussler

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

Una contribución primordial al desarrollo de una expresión literaria novohispana se descubre en la íntima relación de las artes plásticas (la pintura mural) con las dramáticas (el teatro misionero), un sincretismo cultural y genérico que nace a partir de la segunda década del siglo XVI<sup>2</sup>. Como producto del repentino contacto y la paulatina síntesis de dos tradiciones representativas e ideológicas, la génesis de la que después será bautizada como una importante faceta de la literatura mexicana se encuentra en un discurso híbrido que incluye algunas representaciones iconográficas que, por su naturaleza, nunca han sido consideradas «literarias» en el sentido tradicional. Tales representaciones constituyen un modo de expresión que, en el caso del México colonial, se basa en la unión de la tradición ideográfica (mnemotécnica) indígena

---

<sup>1</sup> La versión definitiva de mis ideas sobre este complejo tema se encuentra en mi libro *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España* (2009).

<sup>2</sup> Me refiero a una expresión literaria mexicana *sensu stricto*, es decir, el producto discursivo/representativo de una síntesis iconográfica proveniente de dos culturas distintas: la española (y por extensión, la europea) y la mexicana (particularmente, la desarrollada por los nahuas en el valle de México y sus alrededores).

y el sistema fonético (alfabético) europeo. Para facilitar la incorporación de este discurso al estudio de los primeros textos producidos en el México colonial se requiere de la interpretación y el análisis de este fenómeno, cuyos más destacados teóricos son Santiago Sebastián y el historiador francés Serge Gruzinski. Puesto que este tipo de discurso crea un puente visible entre dos sistemas de representación cultural, en este breve artículo presentaré algunos ejemplos de este proceso con la meta de crear un léxico y una metodología adecuados para describirlo. Esto lo espero lograr a través del empleo de algunas de las técnicas interpretativas desarrolladas por el investigador alemán Erwin Panofsky, cuyos estudios iconológicos resultarán imprescindibles para mis análisis<sup>3</sup>. Vista de esta manera, la literatura de la Nueva España —como expresión híbrida que es— no se inaugura con las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, como se piensa tradicionalmente, sino con los extraordinarios productos culturales del acercamiento entre nahuas —equivocamente llamados aztecas— y españoles dentro de un contexto misionero. En su obra *The Nahuas After the Conquest (Los nahuas después de la Conquista)*, el historiador y nahuatlato estadounidense James Lockhart desarrolla esta idea al señalar que durante la primera etapa de la Conquista hubo relativamente poco contacto entre estos dos grupos fuera de un ambiente estrictamente evangelizador (Lockhart, 1992). Por consiguiente, la producción iconográfica de la llamada «conquista espiritual» nació por medio del trabajo conjunto entre frailes europeos y artistas indígenas reunidos para la construcción y el adorno de espacios religiosos diseñados y erigidos en la Nueva España después de la Conquista<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> El análisis iconológico fue concebido y desarrollado por Erwin Panofsky en su libro *Studies in Iconology*, publicado en 1939. Este análisis constituye una interpretación tripartita que se basa en observaciones preiconográficas, o sea, descriptivo-formalistas; en un análisis iconográfico limitado, es decir, exegético (y ahí su relación con la literatura); y finalmente en un análisis iconológico, o sea el significado profundo de la obra, referido al pensamiento y las tendencias esenciales de la mente humana. Reúno dichas herramientas y enfoques para el presente estudio.

<sup>4</sup> Según las antologías de la literatura novohispana elaboradas por José Joaquín Blanco, Margarita Peña y otros, la literatura novohispana comienza con las *Cartas de relación*

Hasta ahora se han podido identificar tan solo algunas de aquellas obras ilustradas que los frailes compartieron con sus colaboradores indígenas para poder analizar mejor la manera en que estos textos fueron reinterpretados por el artista indígena, o *tlacuilo*, en lengua náhuatl. Obviamente, la gran mayoría de los textos (y sus respectivas ilustraciones) que proporcionaron la base temática y estructural de la pintura mural novohispana fueron aquellos que los religiosos pudieron emplear de manera más eficiente en su enorme tarea evangelizadora. De este modo, publicaciones de índole estrictamente religiosa, que generalmente incluían ediciones ilustradas de la Biblia, catecismos, libros de horas, etcétera, fueron los modelos que los *tlacuilos* (pintores escribanos) copiaron, ampliaron y muchas veces reinterpretaron para facilitar la difusión de la nueva fe entre los autóctonos mexicanos. Sin embargo, los tratados religiosos —con sus frontispicios y demás ilustraciones— no fueron el único tipo de libro utilizado para proporcionar una fuente de materiales iconográficos y su consiguiente reproducción plástica (en la forma del mural) para la edificación espiritual de los catecúmenos americanos. Otras fuentes —no de origen europeo, sino indígena— fueron aprovechadas por los frailes (y por los *tlacuilos*) para representar, de una manera más inteligible para la población conquistada, algunos aspectos de la nueva fe.

Con este propósito, en esta investigación quisiera contemplar de manera sucinta el desarrollo de solo algunas de las representaciones arquitectónicas, pictóricas y literarias creadas —al menos en parte— por artistas indígenas durante el primer siglo después de la Conquista. Estas sirven para documentar un aspecto singular de la interpretación y consiguiente producción iconográfica impulsada por el encuentro de dos culturas avanzadas que antes de 1519 se ignoraban casi del todo. Constituyen, principalmente, representaciones de una marcada índole doctrinal, y los conventos —con sus capillas abiertas, posas,

---

de Hernán Cortés o, en el contexto más amplio de la literatura latinoamericana, con los textos de Cristóbal Colón.

retablos y estatuaria creados por artistas indígenas bajo la tutela de frailes europeos— han sido hasta hoy mudos testigos de este fenómeno. Es dentro del contexto de la arquitectura y la pintura mural, cuya inspiración textual y plástica se halla casi exclusivamente en libros ilustrados traídos por los frailes, muchos provenientes de los Países Bajos<sup>5</sup> y otros publicados en la Nueva España pocos años después (recorremos que la imprenta novohispana data de 1539), donde este fenómeno se revela de manera elocuente. La primera orden evangélica desembarcó en la Nueva España en 1524, tres años después de la caída de México-Tenochtitlán, y a partir del arribo de «Los Doce» apostólicos franciscanos llegaron otras órdenes, entre las que destacaron los dominicos y agustinos. Estos últimos se instalaron en otras regiones del territorio para llevar a cabo una labor evangelizadora y cultural cuyas dimensiones —e implicaciones— han sido objeto de no pocos estudios, tanto eclesiásticos como historiográficos.

Ejemplos concretos de estas primeras manifestaciones iconográficas mexicanas se encuentran en el convento franciscano de San Miguel Huejotzingo en Puebla, sede del reino milenario novohispano, cuyos frailes aguardaron con fervor el día del Juicio Final. Debido a la novedosa situación presentada por el encuentro de dos muy establecidas tradiciones —tanto representativas como ideológicas— y a las peculiaridades del lugar y de la época, yo quisiera acuñar la frase «arquitectura libresca» para describir la inspiración y el modelo discursivo para las construcciones monásticas erigidas en pos de la conquista. Un ejemplo de este fenómeno se halla en el adorno de la portada de la Porciúncula de San Miguel Huejotzingo (figura 21), construida a mediados del siglo XVI y basada íntegramente en las columnas del orden tirio, utilizadas en la construcción del mítico templo de Salomón. En el caso de Huejotzingo, estas columnas probablemente fueron copiadas de un grabado europeo

---

<sup>5</sup> De los Países Bajos llegó también a América fray Pedro de Gante, primer educador de indígenas mexicanos.

aún desconocido o inventadas por el mismo fraile arquitecto, quien se habría basado en su propia interpretación —es decir, exégesis— de las descripciones bíblicas (y apócrifas) para llevar a cabo su recreación plástica. En su estudio *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Santiago Sebastián señala: «Las extrañas y controvertidas columnas de la portada de la iglesia de Huejotzingo nada tienen que ver con los órdenes descritos en los tratados [de arquitectura]. Ellas son del orden ierosolimitano o tirio, el empleado por Hiram de Tiro en la construcción del templo de Salomón. [...] Desaparecido el templo de Jerusalén, la única fuente para reconstruirlo es el citado texto bíblico, el capítulo séptimo del primer Libro de los Reyes, que describe la portada con dos columnas conocidas como Jaquín y Boaz, con capiteles de bronce, que tenía forma de lirios y una altura de cuatro codos; había también una cadena con granadas, que iba de una a otra columna (II Paralipómenos, 3, 16), que en la portada de Huejotzingo es una reproducción de la cadena del Toisón de Oro» (Sebastián, 1992, p. 26).

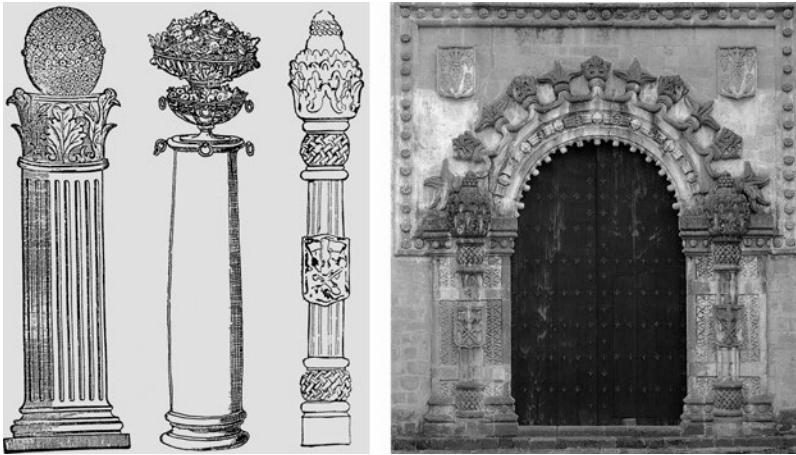


Figura 21. Derecha: Portada de la Porciúncula de San Miguel Huejotzingo, ca. 1550. Izquierda: Estudio de tres columnas del orden tirio, provenientes de un dibujo conceptual del siglo XVII. Publicados en Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispánico*, México: Azabache, 1992, p. 26.

Si bien los franciscanos fueron guiados por las profecías milenarias de teólogos medievales como el abad cisterciense Joaquín de Fiore (ca. 1135-1202), archiprofeta del Apocalipsis, no se puede negar que, a un nivel de reproducción iconográfica, no solo existe un estrecho vínculo entre una descripción literaria —en este caso bíblica— y su recreación arquitectónica, sino también entre una visión teológica y su representación plástica. Hay que recordar que los trabajadores —desde los albañiles hasta los escultores y pintores— que levantaron y adornaron el convento de Huejotzingo eran indígenas, algunos de ellos, según la historiadora mexicana Elena Estrada de Gerlero (1976), artistas trashumantes provenientes de las escuelas establecidas por los frailes, como el Colegio Imperial de Indios de Santiago de Tlatelolco, fundado por Pedro de Gante pocos años después de la Conquista. No sorprende descubrir que, aparte de la Porciúncula de Huejotzingo, hay ejemplos de participación local en otros aspectos del adorno del conjunto en los cuales el efecto de piedra labrada no por metal, sino por otra piedra, es notable y producto de una técnica netamente prehispánica. Más sorprendente aún resulta la imponente capilla abierta del convento agustino de San Nicolás Actopan, cuyas paredes adornadas con escenas infernales hacen eco de la primera pieza dramática conocida en la Nueva España: *El juicio final*, obra atribuida al franciscano Andrés de Olmos y compuesta entre 1531 y 1533 (figura 22).

Las obras dramáticas fundacionales como la de Olmos se caracterizan por la reconfiguración de métodos europeos ya decadentes en la Península Ibérica, como el *exemplum* y la pantomima medievales, debido a su afinidad con las celebraciones religiosas indígenas tal y como fueron documentadas por los cronistas de la época, siendo el primero el mismo Hernán Cortés (1967), quien en su primera *Carta de relación* menciona una construcción «como teatro» ubicada en México-Tenochtitlán, observación que arroja un poco de luz sobre cuestiones de la verdadera naturaleza del teatro prehispánico de Mesoamérica, un tema amplio y escabroso mejor reservado para otra investigación.



Figura 22. Anónimo, vista exterior de la capilla abierta de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, ca. 1550, pintura mural (*fresco secco*), Actopan, Hidalgo, México.

Según el investigador mexicano Othón Arróniz, la pintura mural se define, como el teatro misionero, por «su intención demostradora de dogmas cristianos más que [por] una deliberada estructura formalista» (Arróniz, 1979, p. 7) y, como en el caso del teatro misionero, «este sorprendente acercamiento a la verosimilitud debe haber sido uno de los elementos más aplastantes para la psicología indígena, acostumbrada a manejar las cuestiones religiosas en un plano abstracto, mítico» (p. 21). Esta actitud de asombro se revela claramente en los anales del cronista indígena de Chalco, bautizado Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, príncipe de los cronistas nahuas, que asigna al año 1533 la representación dramática de la destrucción del mundo (en náhuatl: *tlamauizolli*-«milagroso» / *nexcuitilli*-«ejemplo»): «Y también fue cuando se hizo una representación teatral allá en Santiago Tlatelolco en México de cómo terminará el mundo; los mexicanos quedaron muy maravillados y espantados» (citado en Horcasitas, 1976, p. 562).

Obviamente, este tipo de instrucción dramática requería de la elaboración de espacios arquitectónicos en los cuales llevar a cabo estas representaciones; dicha necesidad, por consiguiente, dio lugar a la construcción de edificaciones sui generis, tales como la capilla abierta y la posa.

En cuanto a la relación de estas imágenes con la obra misionera, quisiera sugerir que el primer personaje dramático novohispano, una indígena llamada Lucía, se eterniza por medio de *El juicio final* de Olmos, y por vez segunda a través de su recreación plástica en el programa pictórico del convento agustino de Actopan (figura 23). Este retrato femenino ha sido identificado por algunos investigadores como la «mujer de la serpiente» puesto que, al igual que Lucía, lleva un collar en forma de serpiente o *cóatl*, rasgo que la relaciona con la diosa prehispánica Cihuacóatl. De acuerdo a mi interpretación, su «debut» en la obra de Olmos se repite quince años después en tres recuadros de la capilla abierta de Actopan como producto iconográfico del esfuerzo concertado de invertir los valores espirituales de los catecúmenos indígenas, al menos según la mentalidad cristiana. Al mismo tiempo, las cualidades de esta mujer de la serpiente y su relación con Eva no pasaron inadvertidas. Bernardino de Sahagún (1975), al hablar de las características de Cihuacóatl —en particular, su collar de serpientes—, afirma lo obvio: es la Eva indígena. Los antiguos mexicanos, quienes veían en su diosa una madre cósmica, progenitora de su raza y civilización, ahora la veían convertida en una mujer pecaminosa, atormentada para la eternidad dentro de un *temazcal* o baño ardiente. Sin embargo, tales cualidades contradictorias no eran novedosas para la mentalidad indígena mesoamericana, puesto que la gran mayoría de sus dioses disfrutaron de poderes y características que para la mentalidad occidental resultan antagónicos e incomprensibles. La importantísima Coatlicue, por ejemplo, es la diosa de la creación, pero al mismo tiempo de la suciedad.

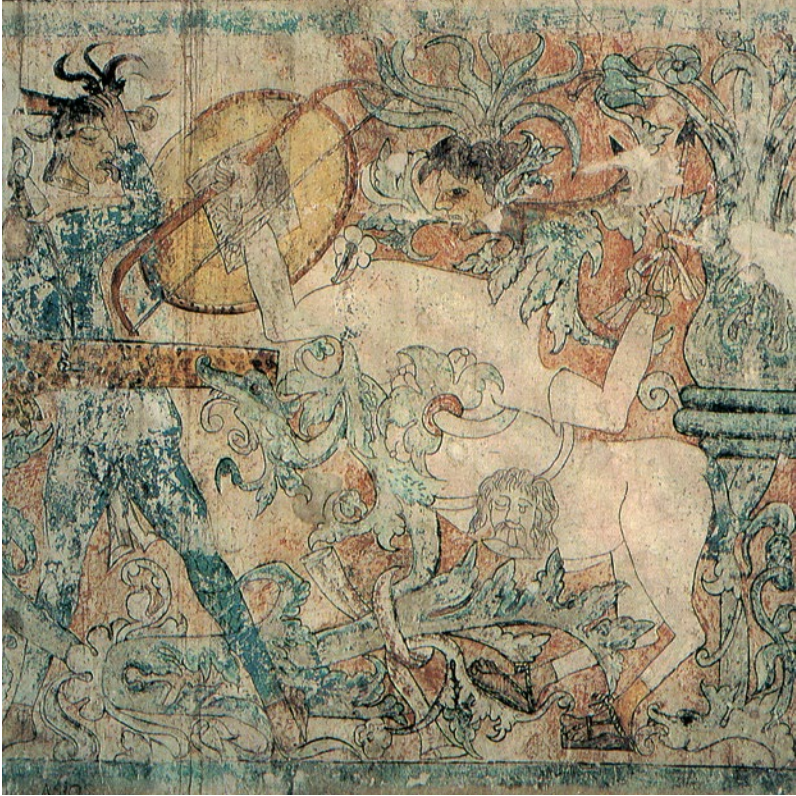


**Figura 23.** Anónimo, vista exterior de la capilla abierta de la iglesia de San Nicolás de Tolentino, detalle de un personaje femenino indígena (¿Lucía?), ca. 1550, pintura mural (*fresco secco*), Actopan, Hidalgo, México.

Tradicionalmente, los elementos prehispánicos de los murales del México colonial se han considerado tan solo como rasgos o *leitmotivs* aislados, tales como los que se encuentran en las cenefas de murales de este periodo, cuyos espacios pictográficos recuerdan la *marginalia* —con sus figuras grutescas— de libros ilustrados de la época. Sin embargo, lo que no se ha considerado adecuadamente es el uso innovador de este lenguaje iconográfico en el contexto del México colonial y su consiguiente importancia como modo de expresión artística *sui generis*, ni literario ni plástico, sino ejemplo fundamental (y fundacional) de la iconografía sincrética novohispana.

Los extraordinarios murales del convento —también agustino— de San Miguel Arcángel, ubicado en Itzmiquilpan, Hidalgo, prescinden de una inspiración netamente europea al demostrar claramente la incorporación de imágenes, materiales y técnicas de la tradición prehispánica del códice. Según el investigador francés Olivier Debroise, en el caso de Itzmiquilpan el modelo para el mural se encuentra en la descripción contemporánea y posterior documentación —en algún códice poshispánico tal vez perdido— de una «fiesta de capitulación», concebida y representada entre los frailes y sus neófitos para festejar las victorias de los españoles y sus aliados indígenas contra los chichimecas, temidos flecheros y nuevos —pero excelentes— jinetes, quienes hacían frecuentes incursiones dentro de las recién establecidas comunidades evangélicas novohispanas (Debroise, 1994).

Por medio de esta breve investigación, espero haber demostrado que los tópicos de algunos de estos programas iconográficos coinciden con la temática apocalíptica de las primeras representaciones dramáticas de la Nueva España, como el *Juicio Final* de Andrés de Olmos. Al mismo tiempo, he querido señalar que la manera en que estos textos e imágenes fueron reinterpretados por artistas indígenas —muchas veces de manera sutil para evitar la sospecha de los frailes supervisores— se descubre por medio de las imágenes creadas por ellos, representaciones que no excluían referencias soslayadas a las recientemente extirpadas creencias autóctonas (figura 24).



**Figura 24.** Anónimo, Escena con un centauro (detalle), *ca.* 1550, pintura mural (*fresco secco*), iglesia del convento de San Miguel, Itzmiquilpan, Hidalgo, México.

También quisiera proponer que, en el caso de la pintura religiosa de mediados del siglo XVI, el sincretismo no se limita simplemente a un fenómeno ornamental fortuito, sino que se observa desde el principio del programa iconográfico, basado muchas veces en libros ilustrados europeos y, en contadas ocasiones, en códices poshispánicos. Por medio de los colores, la técnica representativa y el valor simbólico prestado a las imágenes, atestigüamos en todos los elementos un persistente destello del mundo artístico prehispánico que emana de un texto estructuralmente europeo.

Tal fenómeno sintético —palimpséstico, si se permite tal neologismo— genera cuestiones importantes respecto a las artes plásticas —particularmente el muralismo— de la colonia novohispana y su consiguiente utilización por los frailes que llegaron a México a partir de 1524.

Finalmente, quisiera proponer que este primer contacto entre dos modos de representación, tanto estética como ideológica, tendrá una marcada influencia en una de las vertientes más particulares de la literatura virreinal novohispana: las consabidas descripciones de túmulos imperiales y arcos triunfales, arte efímero de aparente inspiración grecolatina comentado por humanistas de la talla de Francisco de Cervantes y Salazar y elaborados por poetas y filósofos del siglo XVII como sor Juana Inés de la Cruz (*El Neptuno alegórico*) y su coetáneo, Carlos de Sigüenza y Góngora, cuyo *Teatro de virtudes políticas* emplea imágenes idealizadas de los emperadores (o *tlatoani*) mexicanos para ejemplificar el buen gobierno para los colonizadores. También se podría mencionar el curioso anacronismo iconográfico que ostentan las fachadas de muchas iglesias novohispanas hasta muy entrado el siglo XVIII, siendo las cinco misiones de la Sierra Gorda de Querétaro deslumbrantes —y poco estudiados— ejemplos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arróniz, Othón (1979). *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón (1965). *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*. Traducción de S. Rendón. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortés, Hernán (1967). *Cartas de relación*. México: Porrúa.
- Debroise, Olivier (1994). Imaginario fronterizo/identidades en tránsito: el caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan. En Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), *Arte, historia e identidad en América: visiones compartidas: actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (I, pp. 155-172). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Estrada de Gerlero, Elena Isabel (1976). El friso monumental de Itzmiquilpan. *Actes du XLVII Congrès International des Américanistes*, (10), 9-19.
- Gruzinski, Serge (1991). *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, Serge (1992). *Painting the Conquest: The Mexican Indians and the European Renaissance*. París: Flammarion.
- Gruzinski, Serge (1994). *L'Aigle et la Sibylle: Fresques Indiennes du Mexique*. París: Imprimerie Nationale.
- Horcasitas, Fernando (1976). *Teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lockhart, James (1992). *The Nahuas after the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press.
- Olmos, Fray Andrés de (1983). *Auto del juicio final*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Otolinía (fray Toribio de Benavente) (1990). *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Palomera, Esteban J. (1963). *Fray Diego Valadés: evangelizador humanista de la Nueva España*. México: Jus.
- Panofsky, Erwin (1939). *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Reainassance*. Nueva York: Harper & Row.
- Phelan, John L. (1972). *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. Traducción de J.V. de Knauth. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes-Valerio, Constantino (1970). Los tlacuilos y tlacuicuc de Ixmiquilpan. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (42), 9-13.
- Reyes-Valerio, Constantino (1978). *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Reyes-Valerio, Constantino (1989). *El pintor de conventos: los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Ricard, Robert (1986). *La conquista espiritual de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Garcidueñas, José (1939). *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rojas Garcidueñas, José (1969). El primer siglo de teatro en México. *Artes de México*, (123), s/n.
- Rojas Garcidueñas, José (1973). *El teatro en la Nueva España en el Siglo XVI*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Sahagún, Bernardino de (s/f). *Códice florentino: historia general de las cosas de la Nueva España*. Tres volúmenes. Archivo General de la Nación, México, D.F.
- Sahagún, Bernardino de (1975). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición de A.M. Garibay. México: Porrúa.
- Schuessler, Michael (2009). *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sebastián, Santiago (1992). *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache.
- Serlio, Sebastián (1544). *I sette libri dell' architettura* (II-III). Venecia, París: s/e.
- Toussaint, Manuel (1936). *La pintura en México durante el siglo XVI*. México: Imprenta Mundial
- Toussaint, Manuel (1948). *Pinturas murales del siglo XVI*. México: Editorial de Arte.
- Toussaint, Manuel (1949). El arte flamenco en la Nueva España. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, VIII, 5-15.
- Toussaint, Manuel (1965). *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Toussaint, Manuel (1967). *Colonial Art in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Toussaint, Manuel (1974). *Arte colonial de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

## EMBLEMAS SIN ALMA Y SIN CUERPO EN EL SIGLO XVIII NEOGRANADINO

Juan Ricardo Rey Márquez  
Universidad de Buenos Aires

### ¿ILUSTRACIÓN Y DECADENCIA DE LAS ARTES?

En el presente texto se trata un caso particular del uso de la imagen, tanto en la pintura como en el dibujo del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII. Este caso no se ha trabajado ni en los estudios sobre el último periodo de la dominación hispánica, centrados en los cambios sociales anteriores a la fundación de la República, ni en la historiografía del arte, que prefiere dirigir su mirada hacia el siglo XVII como el momento de esplendor del llamado arte colonial. Según Gabriel Giraldo Jaramillo, autor de la primera historia de la pintura neogranadina<sup>1</sup>, la centuria se abre con la muerte del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en la primera década del siglo XVIII —que corresponde a la erección del virreinato y a la decadencia de los talleres de pintura del siglo XVII— y culmina con la aparición de los pintores botánicos (Giraldo Jaramillo, 1980, pp. 136-157). Santiago Sebastián matiza en sus trabajos esta idea de decadencia sin dejarla totalmente de lado, pues destaca la serie

---

<sup>1</sup> La primera edición de *La pintura en Colombia* es de 1948. Trabajamos con la reedición de 1980 (ver Giraldo Jaramillo, 1980).

pictórica de los Arcángeles de Sopó subrayando que «[...] impresionan por su elegancia y finura, contrastando con lo que es habitual en la pintura virreinal [neogranadinas]» (Sebastián, 2006, p. 346).

La irrupción de la Ilustración implicó un impulso cultural con los proyectos de reforma de estudios en los colegios coloniales en los cuales se buscaba dejar de lado la escolástica, usar el español en vez del latín como lengua académica e introducir la *Philosophiae naturalis*, denominación que abarcaba desde la botánica hasta la física newtoniana (Silva, 2004, pp. 52-56). Pero, por otra parte, es el momento del fracaso de las escuelas de dibujo y en particular de la fallida academia de pintura de San Felipe Benicio, propuesta en 1795 por el canónigo Francisco Felipe del Campo y Rivas (1753-1802) y sujeta a la aprobación y observaciones de José Celestino Mutis (Hernández de Alba, 1983, pp. 349-354). Si bien no se conoce la mirada de Mutis sobre el proyecto académico, la institución no llegó a fundarse, aunque tres años después funcionaría la escuela gratuita de dibujo y pintura de la Real Expedición Botánica. Este aspecto de apertura y transformación frente a la aparente decadencia artística, define para muchos al siglo XVIII. Pero este es el momento de uso de imágenes simbólicas con un interés de debate político, aunque este aspecto ha sido malentendido al punto que la decoración de la casa de Antonio Nariño —investigado por sospecha de sedición en 1794— ha sido llamada «kitsch de la Ilustración» (Palacios & Safford, 2002, p. 173), dejando de lado la riqueza política de su contenido (Rey Márquez, 2010, pp. 4-6). Por este motivo, se considera que el uso de imágenes simbólicas, lejos de ser un signo de decadencia, merece una mayor atención, como se espera demostrar.

### **EL ÁRBOL DEL REINO Y LAS RAMAS ENFERMAS. UN ALMA SIN CUERPO**

En 1781, Carlos III envió al regente Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres, con poderes superiores a los del virrey, para reformar al Nuevo Reino de Granada. Los cambios tributarios y administrativos «recayeron súbita y simultáneamente sobre todos los grupos» de la sociedad neogranadina

(Phelan, 2009, p. 52). Los tributos para financiar la Armada de Barlovento contra la piratería y la guerra con Gran Bretaña, entre otros motivos, crearon un descontento generalizado que desembocó entre marzo y junio de 1781 en lo que se conoce como Alzamiento de los Comuneros. Este movimiento de rechazo a las reformas tributarias borbónicas sorprendió al virrey Manuel Antonio Flórez (1723-1799) en Cartagena, enfrentando la amenaza de invasiones inglesas. Entretanto, en el interior del virreinato, la rebelión surgida en la Villa del Socorro sumaba adeptos y se preparaba para tomar la capital virreinal al grito de «viva el rey, muera el mal gobierno». El arzobispo Antonio Caballero y Góngora (1723-1796) fingió la firma de una capitulación, en virtud de la cual logró disolver la rebelión y usar algunos de sus líderes en la persecución de los conjurados, tras un engañoso indulto general, seguido de ejecuciones ejemplares. Para pacificar al reino, se designó a los capuchinos por su fidelidad a la Corona, su celo defensor del patronato regio y porque su monasterio se había establecido recientemente, en 1777, con lo cual no había una relación estrecha entre los hermanos menores y la sociedad neogranadina.

Al año siguiente llegó quien sería el «ideólogo y apologista» de la pacificación, el fraile valenciano Joaquín de Finestrada (Phelan, 2009, p. 292), quien años después, en 1789, volcaría su pensamiento frente al alzamiento comunero en el manuscrito inédito *El vasallo instruido en el Estado del nuevo Reino de Granada* (figura 25). En su obra, Finestrada argumenta que la rebelión surgió por causa del desconocimiento del fundamento religioso de la autoridad regia. A esto se debió —según Finestrada— que surgiera una división entre la República cristiana y la República civil, por lo cual los rebeldes atentaron contra la religión y la Corona. Según el verbo encendido del capuchino, la Nueva Granada era un árbol bendecido con maravillosos frutos, «representado en aquel prodigioso Árbol, que vio Plinio en el Jardín Ameno de Tulio» (Finestrada, 1789, 50r). Se trataba de un «árbol racional» en «La infancia», dispuesto «para dar el fruto», pero lento y pesado para «las funciones de virtud»;

por ello, sus troncos «Necesitan de algunas picaduras» y de azotes para conseguir «hermosos y sazonados frutos» en otoño (67v). Este azote es la educación basada en «El espíritu de religión», que reglamenta y modera la «vida estragada, libertina, desordenada y escandalosa» (67v).

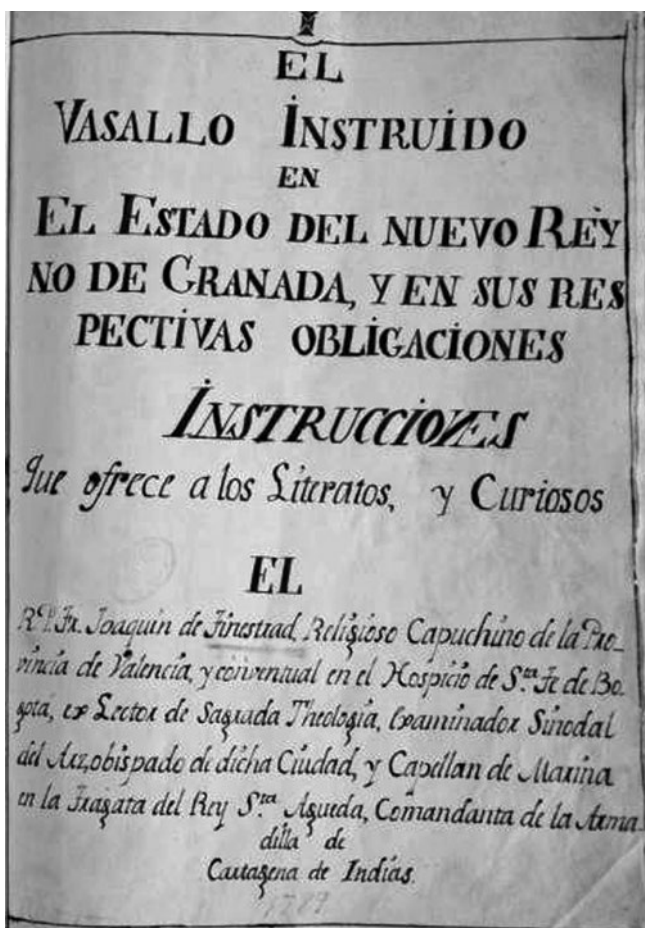


Figura 25. Portada de *El vasallo instruido en el Estado del nuevo Reino de Granada* (Joaquín Finestrada, Cartagena, 1789), tinta sobre papel, ms. M198, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

«Los pecados del Pueblo son los que irritan la ira de Dios», dice Finestrada, y la rebelión fue producto del pecado «y de ningún modo [de] las sabias disposiciones del Gobierno»; el pecado debía suprimirse, pues no bastaba con cortar «las ramas al espino, siempre brotarán vástagos espinosos, que maltraten, si no se le tronchan las raíces» (186r). La rebelión amenazaba al rey y a los «legítimos hijos» de España, que desde la cuna «bebieron el néctar de la fidelidad y obediencia al Soberano». Los rebeldes querían cortar aquellas «ramas, cuyos troncos» ennoblecieron «estas bárbaras regiones» americanas; pero eran los rebeldes quienes debían ser degollados para el bienestar general, como en efecto se hizo, por atentar contra aquellos que «iluminaron con las luces del Evangelio tan remotos climas», pues «no hay Rey ni Nación que haya sujetado tantas almas a la obediencia de Cristo» (188v).

«Varias son las ramas que copan al árbol» pero «sólo uno es el tronco que las apoya y las alimenta», y por ello para Finestrada este orden pacífico, comparable al de las esferas celestes, no debe quebrantarse, aunque «las más exactas y últimas observaciones» contradigan al peripato<sup>2</sup>. La argumentación de Finestrada se basa en la comparación de la monarquía con un árbol. Este topos retórico, surgido en la Edad Media apunta a un uso simbólico de las imágenes para explicar conceptos, recordarlos y usarlos en un argumento convincente. En especial, se verán en el presente texto dos tipos de imagen: la emblemática y la alegórica.

## EMBLEMÁTICA Y ARTES DE BUEN GOBIERNO

La argumentación de Finestrada es cercana a la presentada en *Idea de un príncipe político christiano*, del diplomático Diego Saavedra Fajardo (1584-1648)<sup>3</sup>. Esta obra, dirigida a la educación del príncipe, surgió de la experiencia de su autor como negociador de la Paz de Westfalia, en Munster.

---

<sup>2</sup> Denominación que designaba la escuela de seguidores de Aristóteles. Ver Finestrada, 1789.

<sup>3</sup> La primera edición es de 1640 y fue impresa en Múnich (Múnich) por la Imprenta Nicolao Enrico. Le sigue otra edición, impresa en Milán en 1642 (*editio optima*), así como muchas más a lo largo de los siglos XVII y XVIII en diversas ciudades de Europa.

Para él los vasallos son ramas del tronco de la monarquía (figura 26), que al independizarse mueren (Saavedra Fajardo, 1786, I, p. 147), como le sucede al tronco si se divide (Saavedra Fajardo, 1786, II, p. 35). Por ello, el árbol debe cultivarse para evitar que se convierta en selva (p. 198) y el príncipe sabio, como el labrador, poda sin cortar (p. 241).

La metáfora del espino usada por Finestrada conduce a la obra del jesuita Francisco Núñez de Cepeda (1616-1690), *Idea del Buen Pastor copiada por los Santos Doctores*<sup>4</sup>. Esta obra, dirigida a la educación del príncipe de la Iglesia, es decir el obispo, aspira a formar al pastor ideal de acuerdo a los lineamientos del Concilio de Trento (1545-1563). En la obra aparece la unión destructiva de la hiedra y el muro como metáfora de la virtud unida a la adulación (Núñez de Cepeda, 1688, p. 257).



Figura 26. Anónimo, «El árbol como símbolo de buen gobierno». Publicado en *Idea de un príncipe político cristiano*, II, empresas LIV, LXVI, LXVII, LXX (Diego Saavedra Fajardo, Valencia: Imprenta de Salvador Fauli, 1786 [Munich, 1640]), estampa calcográfica sobre papel.

La metáfora del árbol racional, que en su infancia no está listo para la virtud, nos conduce a una obra escrita en el medioevo, pero que tuvo una vigencia detectable hasta el siglo XVIII: *El árbol de la ciencia*, de Ramón Llull o Raimundo Lulio. Esta obra fue reeditada por Francisco Foppens en Bruselas, en 1663, y perteneció a la librería de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada<sup>5</sup>, donde además hubo

<sup>4</sup> Con una edición impresa en Lyon, de 1682; y una posterior *editio optima*, también impresa en Lyon, de 1688.

<sup>5</sup> La obra de Llull se conserva en el Fondo Mutis de la Biblioteca Nacional de Colombia (signatura: F. MUTIS 846).

copias manuscritas. Aunque parezca curioso pensar en la influencia del pensamiento de Lulio en el periodo de la Ilustración, este autor dejó una huella detectable en la Expedición Botánica, como se desprende de algunos apuntes que conducen directamente al conocimiento de su *Arte Magno*, donde expresa que el mundo vegetal era fundamental para la medicina (Yates, 1996, pp. 82-102).

Con lo dicho hasta ahora no se pretende establecer una relación «biunívoca» entre emblema y significado. El símbolo —como enseña Aby Warburg— transmigra en el tiempo y cada época lo recarga energéticamente, es decir, transforma su significado. Louis Marin, en *Poderes de la imagen*, muestra que interpretar imágenes no es un problema de lo visible, sino de lo que estamos en capacidad de ver (Marin, 1993, p. 18). Hay múltiples ejemplos contrarios al razonamiento de Finestrada en los autores citados. Por ejemplo, para Núñez de Cepeda, la vid representa la recuperación de la calumnia, porque reverdece y da fruto después de la poda, por lo cual es aconsejable la piedad con el enemigo (Núñez de Cepeda, 1688, p. 350); también aparece el árbol frutal con el que Finestrada compara a la Nueva Granada, pero como símbolo virtuoso de la caridad, porque toma solo lo necesario para dar fruto (p. 452). Ambos ejemplos son contrarios a lo que dice Finestrada —quien se muestra poco piadoso— y muestran la ductilidad simbólica del emblema.

Este aspecto aparece también en *Emblemata regio politica* (1653) del jurista Juan Solórzano de Pereira, quien muestra al árbol de forma negativa. Para «el indiano», como le llamaban por su larga residencia en Lima, la sombra del mal príncipe era como la del árbol entre los trigales, que impide crecer las espigas; asimismo, los ministros orgullosos eran como los troncos de los parrales que reverdecen deteriorando a las parras (1653, p. 160). Pero más pertinente aún es el emblema LXXXIII, pues explica que la majestad se lesiona al imponer tributos abusivos (p. 702).

## EMBLEMÁTICA, RETÓRICA Y MEMORIA

El hecho de que los emblemas presenten visiones contradictorias refleja su carácter retórico, porque estaban destinados a convencer, argüir y redargüir, es decir, a defender o atacar una misma idea; además, los emblemas servían para memorizar conceptos religiosos, de buen gobierno (políticos) o morales. Esta relación equívoca la muestra Carlo Ginzburg en su estudio sobre el emblema *In astrologos* de Andrea Alciato (1999, pp. 94-116). La ambivalencia de los emblemas y en general de la retórica fue criticada en *Historia de un congreso filosófico tenido en Parnaso por lo tocante al imperio de Aristóteles*, del sacerdote ilustrado José Domingo Duquesne (1791)<sup>6</sup>. En esta obra satírica aparece el señor Paparrucho, Marqués de Blicteris, burla de los peripatéticos, con un árbol de la ciencia en su escudo y una inscripción latina que se traduce como: «sobre estas y otras cosas tengo mi tesis establecida y lo estará más con vuestros argumentos agudísimos que me esforzaré en poner bajo la tutela de Aristóteles» (Silva, 2011, p. 37). Esta crítica revela un cambio de época, con la llegada de un nuevo espíritu científico, pero al mismo tiempo demuestra que el uso de la emblemática fue ampliamente reconocido. En la *Ratio Studiorum* de la Compañía de Jesús se menciona la importancia del uso de emblemas para ayudar a la memoria, en el estudio de retórica y de las humanidades. La edición revisada para este texto de la *Ratio Studiorum*, contenida en el segundo volumen del *Institutum historicum Societatis Iesu* (Praga, 1705), circuló ampliamente en Nueva Granada, pues en la Biblioteca Nacional de Colombia se conservan veintisiete copias procedentes de los colegios jesuíticos de Tunja, Santafé (hoy Bogotá) y el pueblo de indios de Fontibón.

Los ejemplos más elocuentes sobre el uso de emblemas en los colegios neogranadinos son los «recordatorios de tesis» o «defensa de conclusiones». Estas curiosas pinturas presentan un ejemplo del uso de la imagen como parte de los estudios en los colegios coloniales. La forma inusual

---

<sup>6</sup> El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Colombia. Para el presente texto se trabajó con la transcripción de Silva, 2011.

de sus marcos confirma su adscripción al siglo XVIII y en ocasiones al gusto rococó, dándole realce a la contradicción del uso de imágenes para silogismos en plena época de introducción de un nuevo espíritu científico por parte de la Expedición Botánica dirigida por Mutis. En una de estas obras José Antonio Celis sostiene un coloquio sobre los santos carmelitas; en otra Pedro Padilla hace una loa al colegio del Rosario, frente al arzobispo Miguel José Mazústegui; en otra Antonio Moreno —probablemente Antonio Moreno y Escandón, reformador de la educación neogranadina— presencia la transverberación de Santa Teresa de Ávila en un rompimiento de gloria; y, finalmente, en una obra de Popayán, el colegial Manuel Mosquera expone frente al tetramorfo (figura 27). Al igual que en estos ejemplos, Finestrada arguye y presenta conceptos con el auxilio de alegorías y emblemas, evocados en el discurso retórico. Ahora es necesario distinguir entre estos dos tipos de imagen.



**Figura 27.** Anónimo neogranadino, *Recordatorio de la tesis de don Cristóbal Mosquera*, siglo XVIII, óleo sobre tela, colección del Palacio Arzobispal de Popayán, Colombia.

## GÉNEROS SIMBÓLICOS

La alegoría es una metáfora visual en la cual se condensan conceptos a través de una imagen, por lo general antropomorfa. El uso de figuras humanas surge de una interpretación del *Arte de la retórica* de Aristóteles, como explica Cesare Ripa en su *Iconología* (1613): «[...] el hombre es medida de todas las cosas [...] del mismo modo en que la definición es medida de lo que se define»; por esto, «la forma accidental» de lo exterior —es decir *lo visible*— «puede ser medida accidental de las cualidades definibles...»; en conclusión, «no podemos considerar como imágenes [...] aquellas que no reproduzcan la figura del hombre» (2002, pp. 46-47).

En el Nuevo Reino de Granada la edición de Ripa que circuló, y aún se conserva en la Biblioteca Nacional de Colombia, es la de Cesare Orlandi. Si se toma de esta edición una alegoría, por ejemplo la *Obediencia* (Orlandi & Ripa, 1764-1767, IV, p. 243), esta se define con el cuerpo de un religioso con dos atributos: el suave yugo de la obediencia y un crucifijo. Si retomamos a Finestrada, ahora estamos en capacidad de ver —como diría Marin— que la comparación de Nueva Granada con un árbol es una alegoría por ser directa, transparente.

La emblemática, en cambio, articula imagen y texto en un argumento retórico. La imagen, simbólicamente, es un cuerpo y el texto es su alma. No es directa pues considera que las ideas se revelan de manera confusa, como expone Platón en *La República*. Por ello, en la emblemática alma y cuerpo son inseparables. Lo revelado en la imagen complementa en vez de ilustrar al texto; de una parte está el mote, usualmente en latín, que titula o «moteja» al concepto. Luego se encuentra una breve composición poética —en latín o en lengua vulgar— llamada epigrama o *carmen*, que relaciona al mote con el cuerpo; y finalmente se encuentra una explicación más extensa denominada *comento* o *subscriptio*, en la que se cierra el asunto del emblema. Ahora bien, los emblemas referidos a los atributos de una persona se denominan empresas, como sucede con los ejemplos citados al principio, pues todos se refieren a la persona del príncipe (de la nación o de la Iglesia).

Entonces el emblema se despliega en tres niveles: el mote recuerda citas de autoridad, el *comento* y el epigrama profundizan en el concepto simbólico, y el cuerpo condensa los niveles anteriores. Por esto el emblema es un dispositivo del arte de la memoria, útil para el *agón* en la plaza y la defensa de conclusiones en temas sagrados, judiciales, sermones, etcétera. Y, en consecuencia, a partir del alma se puede inferir el cuerpo, pues en el texto se evocan imágenes determinadas cultural y genéricamente. Así que, si retornamos al caso de Finestrada, podemos entender a su obra como un ejemplo de alma sin cuerpo; es decir, de texto sin imágenes. Pero también se encuentra el caso contrario. Para finalizar, me propongo demostrar este aspecto con una obra compuesta de cuerpos sin alma.

#### **LA MUERTE DEL REY Y LOS CUERPOS SIN ALMA**

En el archivo del Real Jardín Botánico de Madrid hay una serie de veintiún dibujos catalogada como *Láminas curiosas*. Esta obra, poco estudiada y prácticamente desconocida, fue realizada por un artista no identificado de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. José Luis Peset y Miguel Ángel Puig Samper (1988) presentan las *Láminas curiosas* como un ejemplo de «arbitrismo», es decir, un libro de consejos de buen gobierno dirigido al príncipe. En especial, se filia a las imágenes con la obra citada de Saavedra Fajardo, en la que se recomienda al rey que debe proteger las producciones de la naturaleza, pero hay indicios que muestran que esta visión es equivocada.

Al examinar las láminas salta a la vista que se trata de emblemas por las filacterias destinadas a los motes (figura 28). El problema es la ausencia total de textos. No obstante, la determinación genérica y cultural de la emblemática implica cierto nivel de iteración en los cuerpos usados para representar ideas centrales. Como ya se vio, el árbol representa a la nación y por ello introduce aspectos de buen gobierno. Pero, además de árboles, en las láminas hay símbolos celestiales: el sol, la luna y las estrellas, las constelaciones de Tauro y Géminis; figuras de animales, ave fénix, águila y león; y, finalmente, figuras humanas, que pueden ser o no alegorías:

dos figuras a la entrada de un templo; un monarca sentado frente a un árbol; otro monarca arrodillado frente a una reina, en los extramuros de una ciudad; y, por último, una Inmaculada Concepción. Resta un grupo de imágenes que posiblemente sean la clave del conjunto: un árbol coronado que es podado por una mano celestial, un jarrón con flores marchitas y otras vivas, la destrucción de un templo, una vela apagada y un esqueleto que dispara una flecha.



**Figura 28.** Anónimo, primer dibujo de *Láminas curiosas*, siglo XVIII, tinta sobre papel, Fondo Mutis, signatura Div III 11, 6, 17, Real Jardín Botánico, Madrid. © RJB-CSIC.

De acuerdo al «principio de primacía de los géneros» expuesto por Gombrich (2001, pp. 3-16), para interpretar imágenes simbólicas es necesario determinar un género. La aparición del monarca indica que se trata de un conjunto de empresas, lo cual, sumado a símbolos funerarios (las flores marchitas, la alegoría de la muerte y la vela que se apaga), conduce a exequias reales. La adscripción a la Expedición Botánica implica que las láminas se realizaron después de 1783, con lo cual el posible difunto sería Carlos III (20 de enero de 1716-14 de diciembre de 1788).

A partir de esta clave interpretativa se puede comparar el conjunto con otros libros de empresas mortuorias dedicados a monarcas. La obra más influyente es la de Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe Quarto* (Madrid, 1666). Esta obra estableció una impronta notable en las exequias reales americanas, como se constata en la *Descripción de las reales exequias* de Joachín Basco y Vargas, posiblemente editada en 1789 en la Real Audiencia de Guatemala. De esta forma, se puede ver que la luna representa la muerte del rey, como explica Monforte: «En los rayos de la luna / vive ardiendo otro farol / no es noche aunque murió el sol». La luna refleja la luz solar del nuevo monarca, que traerá un nuevo día. En Guatemala se celebraron dos aspectos de Carlos III: su devoción a la Inmaculada Concepción y su «vidual continencia», pues no se casó luego de morir doña María Amalia de Sajonia. En las *Láminas curiosas* parecen haberse fundido estos dos aspectos, con una pareja de águilas volando hacia la Inmaculada Concepción.

El aspecto iterativo antes mencionado implica una larga duración que conecta el fin del siglo XVI con las *Láminas curiosas* del XVIII: esto se refleja en las imágenes de los árboles podados de Sebastián Covarrubias, de 1610, de la que hay ecos en la poda real de Monforte o Carlos III como el buen jardinero, en Guatemala. En la misma larga duración están las imágenes del templo pagano que va a ser destruido, como celo religioso, que conducen a Juan Horozco y Covarrubias en 1589;

la vela apagada de Covarrubias, retomada por Monforte; el ave fénix que revive purificada por el fuego y un pasaje bíblico presente en Horozco: el árbol de raíces fuertes por crecer bajo el azote del viento, que en las *Láminas curiosas* es un árbol sostenido por una espada que baja del cielo, quizá un símbolo de la justicia divina.

Próximamente se espera poder publicar la interpretación completa, con otras fuentes que pueden arrojar más luz sobre este problema interpretativo. No obstante, lo visto hasta ahora permite entender que el uso de imágenes simbólicas en el siglo XVIII neogranadino se constituye en una característica particular que enlaza prácticas de lectura, memorización y educación bajo la regla retórica. Este juego de cuerpos y almas implica una yuxtaposición de texto e imagen entendidos como dos registros simbólicos complementarios y coexistentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Finestrada, Joaquín de (1789). «El vasallo instruido en el estado del nuevo Reino de Granada y en sus respectivas obligaciones». Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, RM 1981, manuscrito.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Ginzburg, Carlo (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, Ernst H. (2001). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate.
- Gómez Hurtado Álvaro & Francisco Gil Tovar (1987). *Arte virreinal en Bogotá*. Bogotá: Villegas.
- Hernández de Alba, Guillermo (1983). *Documentos para la historia de la educación en Colombia*. Bogotá: Kelly.
- Marin, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París: Éditions du Seuil.
- Núñez de Cepeda, Francisco S. J. (1688). *Idea del Buen Pastor copiada por los Santos Doctores*. Lyon.

- Orlandi, Cesare (1764-1767). *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa, perugino*. Cinco volúmenes. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini.
- Palacios, Marco & Frank Safford (2002). *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma.
- Peset, José Luis & Miguel Ángel Puig-Samper (1988). La simbología del científico: José Celestino Mutis como arbitrista de la ciencia. *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 40(2), 179-185.
- Phelan, John Leddy (2009). *El pueblo y el rey. La revolución comunera en Colombia, 1781*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor del Rosario.
- Rey Márquez, Juan Ricardo (2010). Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional. En *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Ripa, Cesare (2002[1613]). *Iconología* (I-II). Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja. Traducción del latín y el griego de Rosa María Mariño Sánchez y Fernando García Romero. Madrid: Akal.
- Saavedra Fajardo, Diego (1786). *Idea de un príncipe político christiano*. Valencia: Imprenta de Salvador Fauli.
- Sebastián, Santiago (2006). *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación la Candelari, Convenio Andrés Bello.
- Silva, Renán (2004). *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglo XVII y XVIII*. Medellín: La Carreta.
- Silva, Renán (2011). *Historia de un congreso filosófico tenido en Parnaso por lo tocante al imperio de Aristóteles. Su autor: José Domingo Duquesne. El año 1791*. Medellín: La Carreta.
- Solórzano Pereira, Juan (1653). *Emblemata regio politica*. Madrid.
- Yates, Frances A. (1996). *Ensayos reunidos* (I). México: Fondo de Cultura Económica.



## *HUACA, SUPAY Y EL DIABLO* (DE GUAMÁN POMA A JUAN ACEVEDO)

Carla Sagástegui Heredia

Pontificia Universidad Católica del Perú

Este trabajo trata sobre la imagen vigente del demonio en la representación literaria peruana, cuyo origen nos remonta hasta la primera recopilación de mitos que tenemos, el *Manuscrito de Huarochirí* (Ávila, 1991; 2009). Su probable gestor, el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila, es personaje de Guamán Poma de Ayala y, como veremos más adelante, es una figura descrita como un ser demoníaco, representado de manera similar al padre-Estado de *Anotherman*, el personaje del cómic homónimo de Juan Acevedo. ¿Acaso nuestra literatura, incluido el cómic, sigue siendo mítica en el Perú?

La diferencia entre el mito y la literatura en la tradición occidental radica en la conciencia literaria de que los mitos son solo eso, mitos, y que al ser escritos están compuestos solo de palabras. Este proceso de secularización, que es el nombre de esta «conciencia», fue el que dio lugar a los modos ficcionales, los cuales continúan buscando lograr que las palabras representen y reconfiguren una realidad cada vez más «verosímil», considerando las formas de representación históricamente previas como menos «verosímiles», menos «humanas» y más «sobrenaturales»: a un extremo tenemos los mitos antiguos y al otro las experimentaciones contemporáneas acerca de cómo representar la realidad.

Cuando hablamos de ficción literaria no solo hacemos referencia a la representación narrativa en general, sino a una representación que se entiende a sí misma como cierto tipo de «invención» que no requiere ser más una creencia religiosa; con sus propias «palabras» puede crear la realidad. La etimología de la palabra literatura (derivada de la palabra *littera*, «letra») encarna en sí misma la ruptura del mito, pues la escritura permite objetivar la palabra y desautorizar al mito. Esta desautorización aleja a los dioses de la realidad al quedarse con su «verbo» y confinarlos en el cielo. Sin duda, el Dios lejano trajo serias consecuencias para la cultura occidental pues, tal como lo describe Jaques Derrida (1996), retira la responsabilidad de Dios y la deposita en los mismos seres humanos, quienes desarrollan un razonamiento ético: el libre albedrío.

Este proceso de desmitologización, según Paul Ricoeur, tiene una doble función<sup>1</sup>: por un lado, se debería hablar de *desmistificación* cuando el mito se reconoce como tal; mito, pero con el objetivo de renunciar al mismo. Este primer momento constituye una antropogénesis, puesto que esta renuncia al mito supone la conquista de un pensamiento y de una voluntad no alienados, revelando así al hombre como productor de su existencia. Existe, pues, un primer nivel de desmitologización, el más externo y superficial, pero por ello también el más evidente. En este caso, es el hombre moderno el que desmitologiza la forma cosmológica de la predicación primitiva, superada ya por la ciencia y la técnica modernas, así como por las formas en las que el hombre presenta su responsabilidad ética y política en la actualidad. La definición de mito correspondiente a este tipo de desmitologización es la consideración del mismo como una explicación. Esta representación es parte de un proceso de desmitologización transhistórico que se habría iniciado con los primeros cristianos, cuando estos buscaron conciliar

---

<sup>1</sup> Para comprender esta otra faceta nos apoyamos en la interpretación de Eduardo López-Tello, que presenta la desmitologización como un fenómeno hermenéutico que, nos parece, permite enriquecer el proceso de desplazamiento de Frye. Al respecto, ver López-Tello (2003) y Frye (1991).

el politeísmo grecorromano con la teología hebraica, de tal forma que se estableció un paralelismo entre el dogma cristiano y los mitologemas (heredados de cuando, en el siglo IV antes de Cristo, los mitos fueron cuestionados como forma de conocimiento por los filósofos griegos y quedaron establecidos como motivos simbólicos). Este paralelismo dio como resultado que los mitos fueran leídos como alegorías religiosas.

Por otro lado, en sentido muy distinto, desmitologizar significaría no solo reconocer el mito como mito, sino también liberar su fondo simbólico. Buen ejemplo es el discurso psicoanalítico, que libera el fondo simbólico de los mitos griegos cuando los utiliza para la representación de la psique humana.

Para Ricoeur, entonces, cuando se habla de desmitologización se produce, después del proceso de destrucción, otro proceso constructivo que tendría por objetivo no tanto el mito, cuanto la racionalización de la segunda instancia que lo tiene prisionero: el *pseudólogos* del mito. Este descubrimiento se orienta hacia la conquista de la potencia reveladora que el mito disimula bajo la máscara de la objetivación.

Al nacer la literatura de este desplazamiento o desmitologización, podemos comprender que en Occidente la ficción esté vinculada a la palabra que tiene conciencia de sí misma como palabra, como la ficción aristotélica. En términos de representación, podemos considerar que la desmitologización consiste en tornar al mito desacreditado en palabra o receptáculo del mito nuevo.

En el caso andino, podemos notar que se produjo lo contrario. Esto es, que el dios nuevo (Dios católico), su familia (María) y su linaje (los santos), impuestos por sus hijos («los *huiracochas*»), fueron más bien quienes se convirtieron en receptáculo icónico y nominativo de sus huacas. Así, las grandes divinidades andinas nunca se tornaron nombre hueco, mera palabra, con lo que el proceso dentro del cual se da la ficción estudiada por Aristóteles no se produjo.

El proceso que sí se llevó a cabo es el «sincretismo». El padre Manuel Marzal nos dice que, como los evangelizadores no utilizaron categorías

y símbolos de las creencias andinas para «inculturar» el catolicismo —pues «consideraban diabólicas las religiones indígenas» (2002, p. 201)—, el sincretismo se torna en:

[...] una forma de resistencia cultural, pero también una forma de inteligencia cultural; en efecto los indios resistían por fidelidad no sólo a los dioses de su panteón en los que seguían creyendo, sino también al modo de pensar, sentir y orar de su cultura; o en otros términos, resistían para conservar su vieja religión, y también para hacer más suya la nueva religión católica que estaban aceptando (p. 201).

Juan Carlos Estenssoro (2003), al describir la evangelización en el Perú, resalta que el término quechua *huaca*, que significa «dios», no se mantuvo como término equivalente en las traducciones al quechua de la doctrina cristiana. Mientras que en México no surgió ningún problema por traducir «Dios» al náhuatl *teotl*<sup>2</sup>, en el Perú se prohibió su traducción a *huaca*, que sería el equivalente a *teotl*, y se introdujo la palabra «Dios» en la lengua quechua. Tampoco el nombre específico de un huaca como Pachacámac llegó a ser el «nombre» de dios, sino tan solo un atributo.

Contrariamente al caso mexicano, *huaca* se tradujo como «ídolo» y, al mismo tiempo, como «demonio», en quechua *supay*. Gerald Taylor afirma que la propaganda de la Iglesia asimilaba las huacas a los demonios, pero deja pasar de largo que el término *supay* solo se refiere a *mallquis* o *huillcas*, divinidades menores. El *supay*, entonces, la sombra de la persona, está asociada al ídolo, es decir a la piedra, la *huillca*, y al *mallqui* o momia, y no al *huaca* o dios mayor, como Pariacaca o Pachacámac<sup>3</sup>. Esta división entre el gran *huaca* étnico y sus hijos, *huacas* menores (*huillcas* y *mallquis*), también la encontramos en Guamán Poma.

---

<sup>2</sup> Nos preguntamos si esto explica la radicalidad que Marzal nota en el proceso de secularización mexicano que se produce en el siglo diecinueve, y que en el Perú no se llevó a cabo sino hasta los tiempos del Concilio Vaticano II. Sobre el tema, véase Ortmann, 2004.

<sup>3</sup> Salvo en el capítulo 21, en el que se dice que don Cristóbal llamaba así a Pariacaca y Chaupiñamca. En ningún otro lugar del manuscrito se utiliza *supay* como designación de *huaca*.

Solo los menores son demonios: sombras mensajeras con la forma (receptáculo) de un pequeño demonio alado medieval (equivalente a la identificación entre aves y *huacas* en el manuscrito) que comunica el mundo de arriba con el de abajo (figura 29).



Figura 29. Felipe Guamán Poma de Ayala, «Descanso de la cosecha», página (folio 246, dibujo 95) de la *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, tinta sobre papel, Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague. Nótese en la parte superior de la imagen la inclusión de un pequeño demonio.

Guamán Poma dice:

Ídolos, vacas del Ynga y de los demás deste rreyno que fue en tiempo del Ynga. Es como se sigue:

Pero lo demás de cosa de Dios no le enseñó a sauer, aunque dizen que decían que abía otro señor muy grande más que ellos. Eran diablos y acá decían zupay [espíritu malo], que por tal le conocían por supay, y ancí de ellos sauían todo lo que pasaua en Chile, en Quito. De preguntar a estos supayconas [espíritus malos] tenía oficio los hicheseros pontífises llamados cunti uiza, ualla uizaa (Guamán Poma, 2001, p. 264).

Se entiende que eran mensajeros, al parecer oraculares. Según las relaciones con su capacidad de información oracular, los *huacas* mayores y menores corrían distinta suerte, lo cual confirma la diferencia jerárquica:

Y acá hablaua con ellos Topa Ynga Yupanqui y quiso hazer otro tanto Guayna Capac Ynga. Y no quicieron hablar ni rresponder en cosa alguna. Y mandó matar y consumir a todas las uacas [divinidades de nivel local] menores; saluáronse los mayores. Dizen que Paria Caca rrespondió que ya no abía lugar de hablar ni gouernar porque los hombres que llaman Uira Cocha [los poderosos] abían de gouernar y traer un señor muy grande en su tiempo o después cin falta. Esto le rrespondió las dichas uacas ýdolos al Ynga Guayna Capac Ynga; de ello fue muy triste a Tomi (Guamán Poma, 2001, p. 264).

Como se podrá notar, Pariacaca no guarda silencio y tampoco Guamán Poma lo llama *supay*, sino «uacas ýdolos». Previamente, en el capítulo de los meses de los Incas, en los que no es necesario utilizar el término *supay*, el autor de la *Nueva Corónica* distingue los *huacas* dioses de los *huacas huillcas*:

En este mes el Ynga y todo el rreyno sacrificauan gran suma de oro y plata y ganados a las dichas uacas ýdolos prencipales, primero al sol y a la luna y a la estrella y a los templos y dioses y uaca bilca [divinidad local] questauan en los más altos serros y nieues (p. 241).

Una trayectoria distinta siguieron los *huacas* mayores, como Pariacaca o Huallallo Carhuincho. Los huacas mayores persisten como tales. En ninguna parte del *Manuscrito de Huarochirí* un huaca como Pariacaca, Pachacámac o Chaupínamca es denominado *supay*. Nos atrevemos a afirmar que fueron estos dioses quienes luego se introdujeron, literalmente, dentro de las imágenes cristinas.

Desde esta perspectiva, si los *huacas* menores son demonios occidentales con nombre quechua y los *huacas* mayores representaciones de María, Cristo y otros santos, no encontramos una reacción de antropogénesis, producida por un desprecio hacia la idolatría —suponemos que por no contar con un sistema de escritura más complejo que el de los *quipus*, que les permitiera reducir los «mitos» a «palabras», ni siquiera a imágenes—. Pero queremos agregar a la propuesta de «resistencia» de Marzal una lectura de vigencia impuesta por los mismos representantes que promueven la transformación a la nueva fidelidad mediante el temor a la tortura (Quezada, 2008). De esta manera, el temor predicado al demonio que obliga a adorar a los *huacas* se encarna en el temor al doctrinero, quien realiza una doble función, pues también obliga a declarar qué se adora.

Otra diferencia con la desmitologización occidental se encuentra en que los mitos antiguos que sirvieron de símbolo y alegoría al cristianismo, los mitos griegos, narran una rebelión del hijo contra el padre que muchas veces implica su destrucción o abolición, atribuyendo al héroe humano un carácter activo, cuestionador y desafiante, que Sigmund Freud describe en *Tótem y tabú* (1913):

La tendencia del hijo a ocupar el lugar del dios padre se exterioriza cada vez con mayor claridad. La introducción de la agricultura aumentó en la familia patriarcal la importancia del hijo, el cual se permite nuevas manifestaciones de su libido incestuosa, que encuentra una satisfacción simbólica en el cultivo de la madre tierra (Freud, 1982, p. 1845).

En términos religiosos, incluso el cristianismo, que al sacrificar el hijo al Dios padre parecería ser una religión paterna, al redimir de culpa al hijo y resucitarlo se transforma en la «religión del hijo». Para Freud, esta es una manifestación de «la fatalidad psicológica de la ambivalencia. Con el mismo acto con el que ofrece al padre la máxima expiación posible alcanza también el hijo el fin de sus deseos contrarios al padre, pues se convierte a su vez en dios al lado del padre, o más bien en sustitución del padre» (p. 1846). El símbolo extremo de esta sustitución es la comunión de la religión cristiana, pues ya no se devora al padre, sino al hijo. De cómo Zeus ocasiona el fin de su padre Cronos, de cómo la religión del hijo sustituye a la del padre, es que resulta el *pseudologos* mítico fundamental para la antropogénesis y el abandono del pensamiento alienado: el cuestionamiento a la autoridad sagrada y anterior. Si en Occidente el alejamiento del dios deja al hombre solo con toda responsabilidad sobre el mundo, esta separación trae consigo la aceptación de que el hombre es capaz de reemplazar al dios.

El desafío de Orfeo a los dioses, base de la doctrina del pecado original para Freud, no se presenta en la mitología andina. Irónicamente, mientras que Orfeo pide vencer a la muerte, es más bien el retorno compulsivo de los muertos el acto caótico que hay que frenar en los mitos del *Manuscrito de Huarochirí*. Aquí es el dios quien controla la muerte, pero el mito nos habla de cuando el padre ordenador se encuentra ausente. En su ausencia, no existe división entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y aparentemente parece agradable:

Dicen también que, en aquellos tiempos, los muertos regresaban a los cinco días. Y eran esperados con bebidas y comidas que preparaban especialmente para celebrar el retorno. «Ya regresé», decía el muerto a la vuelta. Y se sentía feliz en compañía de sus padres, de sus hermanos. «Ahora soy eterno, ya no moriré jamás», afirmaba (Guamán Poma, 2001, p. 241).

Sin embargo, se requiere la necesidad de un orden y la apariencia se resquebraja por las consecuencias de hambruna que produce esta ausencia: «Por esta causa, los hombres aumentaron, se multiplicaron con exceso. Y era muy difícil encontrar alimentos» (p. 241).

Huallallo Carhuincho «simula» controlar esta situación devorando al segundo hijo de cada familia, pero no puede detener el retorno de las almas. En el capítulo nueve del *Manuscrito de Huarochirí* está descrito cómo se logró revertir esta situación con lo que realiza el dios Pariacaca mismo. El héroe humano no se compara, pues, con el dios, sino que depende del orden que este imponga sobre el territorio conquistado. Ningún desafío, solo un acuerdo pactado. El poder se encuentra fuera del héroe y está depositado en la poderosa autoridad. Si los modos ficcionales occidentales se producen por los cambios en la representación del poder del héroe humano, en el caso andino los modos ficcionales se producen por el cambio en la representación del poder en la autoridad.

En los relatos del *Manuscrito de Huarochirí* y, en general, en los relatos míticos andinos, se mantiene siempre vigente la autoridad patri-lineal, en la que el padre donador siempre auxilia o salva al hijo, menos divino y más humano, y en la que no se ha registrado ninguna rebelión que conduzca a que el hombre se crea productor de su «existencia». Ningún hijo se ha levantado contra el padre. En caso de que haya un soberano opresor, como Huallallo, el *churi*, el hijo, se lamenta dirigiéndose al padre protector, como Guamán Poma al dirigir su «carta» al rey Felipe II. La respuesta esperada, de acuerdo con la trama completa del *Manuscrito de Huarochirí*, es que el padre protector venza y expulse al soberano opresor.

El sincretismo produce entonces una suerte de «remitologización» que se desplaza no hacia la palabra que crea ficciones y lenguajes científicos como en Occidente, sino hacia la manifestación pública de la espera, del nacimiento de un nuevo dios padre protector. Este anhelo mítico, en el sentido de mimesis verbal, «remitiza» ritualmente

los cambios políticos y tecnológicos, repitiendo un mismo relato que nunca se transforma propiamente en ficción, pues permanece como verdad sagrada o, en todo caso, como una verdad si el poder de la autoridad es secular. Manuel Marzal también resalta la diferente secularización que se vive en América Latina: salvo la minoritaria cultura de la sociedad industrial, la mayoría de la población o no ha adoptado una visión secularizada o la comparte con sus creencias.

Es entonces esta «visión sacral» la que mantiene vigente una lectura y una producción de las representaciones de la sociedad e historia de los lectores que interpreta la trama, intenciones y personajes como verdaderos o falsos<sup>4</sup>; un criterio que no se aplica en la crítica literaria occidental, interesada desde Aristóteles no en la verdad, sino en la verosimilitud.

### LA RELACIÓN ENTRE EL AUTOR Y SU SOCIEDAD

La ficción externa o temática, de origen oracular, presenta una actitud de exclusión cuando el poeta hace «hincapié en el aislamiento de su personalidad y la nitidez de su visión» y protesta, se queja, se amarga, se indigna, etcétera; y otra actitud, de inclusión, en la que el poeta es el «vocero de su sociedad» porque existe un «poder expresivo que está latente en su sociedad o que ella necesita» (Frye, 1991, p. 79) y se articula en su persona.

La literatura temática tiene un origen oracular, característica sustantiva de la religión andina. La «carta de reclamo» —el término es de Martin Lienhard (1992)— presenta un autor que incluso se ficcionaliza,

---

<sup>4</sup> Sobre estos problemas de interpretación, resalta el caso de la cineasta Claudia Llosa y la crítica sobre su película *La teta asustada*. La antropóloga Gisela Cánepa-Koch ha hecho un seguimiento y estudio del debate (ver: [hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/canepa-koch](http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/canepa-koch)). Caso similar se presenta en la crítica que realiza Peter Elmore sobre la obra del novelista Miguel Gutiérrez en «La violencia del tiempo: el mestizaje y sus descontentos. Discusión crítica de la importante novela de Miguel Gutiérrez» ([www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PE\\_Mestizaje.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PE_Mestizaje.html)).

como Guamán Poma en el relato autobiográfico titulado «El capítulo del viaje del autor a Lima» (Guamán Poma, 2001, cap. 36). Se trata de una trama que es utilizada por quienes escriben y se sienten indignados. Estos poetas cumplen una función mnemotécnica en su sociedad, tal como ocurre con Guamán Poma. Este «conocimiento enciclopédico en estos poemas se consideraba, sacramentalmente, como una analogía humana del conocimiento divino» (Frye, 1991, p. 79). El vínculo entre ficción externa y conocimiento «autorizado» es tangible.

La trama literaria de la «carta de reclamo» consiste, al igual que en el *Manuscrito de Huarochirí*, en que el autor, el hijo, el *churi*, reclama al padre ordenador del territorio, Pariacaca, que resuelva su sufrimiento ante el dios vigente que impone el caos y devora a los hijos, como Huallallo Carhuincho. Esta trama literaria se ha mantenido vigente desde entonces en la literatura peruana de tradición andina.

### LOS MODOS DE LA FICCIÓN EXTERNA DE LA CULTURA PERUANA

En el caso de la literatura andina, la poderosa autoridad sobre el territorio y no el héroe humano es quien cambia de poder. La secularización de la autoridad parece iniciarse con los conquistadores españoles que basan su autoridad en un dios lejano y en la escritura, pero que, como hemos visto, no desmitifica a los *huacas* andinos. Es una autoridad ya no divina, pero sí detentadora del poder organizar según su voluntad el territorio y en alianza con la autoridad religiosa. Su poder diabólico, sin embargo, solo producirá caos y amenaza. Sus atributos serán a lo largo de la historia el fuego, la escritura, el látigo, las armas, y constituyen los emblemas o símbolos que sustentarán el paso de un modo ficcional a otro, el reemplazo en las formas de autoridad. La «carta de reclamo» cuenta con un autor que figura como representante de su ayllu o pueblo ante la representación de la autoridad real.

En el *Manuscrito de Huarochirí*, entonces, el poder de la autoridad, del padre, es divino. Son los dioses quienes tienen poder para ordenar

el territorio, con atributos como el agua, la piedra o el fuego. Las formas de representación son rituales. Se presenta históricamente en los pueblos andinos y su religión de los *huacas*, quienes establecían alianzas y luchas entre ellos y sus pueblos. Los relatos míticos eran orales y es gracias al proceso de extirpación de idolatrías y el género histórico de la crónica que la escritura sirve como registro de los principales mitos andinos. El modo mítico andino, en términos históricos, se encuentra aún vigente cuando se produce la Conquista española. En ese momento la literatura española ya se encontraba en el modo ficcional del romance, en el que destacan las novelas de caballería y otras formas medievales a través de las cuales se inicia el proceso de desmitologización.

Después de la Conquista, el poder de la autoridad es el de los conquistadores. Son ellos quienes reordenan el territorio, los sistemas de trabajo y la religión, con la escritura y el poder de su dios lejano como atributos. El discurso hispano se impone en términos religiosos y de escritura a la vez, pues la alfabetización estaba en manos de la Iglesia. Las formas de representación son las danzas y luchas rituales integradas al teatro catequista, probable origen de la diablada y otras fiestas donde los *supay* cumplen el rol de dioses menores. Coinciden históricamente con los siglos XVI y XVII, siglos de durísima extirpación de idolatrías. En una cultura en la que recién se está produciendo el proceso de alfabetización, sin que se haya producido la ruptura del mito, los dioses andinos seguirán existiendo bajo la forma de demonios o de santos católicos, siendo reemplazados por el poder de las autoridades evangelizadoras; el padre pasa a ser el sacerdote, literalmente.

Cuando se produce la apropiación de la escritura, como en el caso de Guamán Poma, se representa como autoridad el poder del rey de los cristianos. El rey ha ordenado a todos los pobladores bajo el poder de un solo Dios, que él representa. Sus atributos son las leyes y órdenes que él envía desde la metrópoli. A partir de este modo ficcional, se puede distinguir entre las tramas escritas y las orales. En las formas orales andinas su representación continúa realizándose mediante

las danzas y luchas rituales, pero integradas a la puesta en escena histórico emblemática de la lucha entre la autoridad española y la andina. En las formas andinas escritas el rey es el destinatario de las cartas de reclamo de Guamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega y Fray Calixto de San José Túpac Inca. Coincide históricamente con el final de la misión evangelizadora en el siglo XVII y el establecimiento del sistema colonial en el siglo XVIII.

En la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, este se dirige al rey Felipe III para reclamarle los problemas de «fidelidad» al cristianismo que se presentan en el Perú:

La dicha corónica es muy útil y prouechoso y es bueno para emienda de uida para los cristianos y enfeiles y para confesarse los dichos yndios y emienda de sus uidas y heronía, ydúlatras y para sauer confesarlos a los dichos yndios los dichos saserdotes y para la emienda de los dichos comenderos de yndios y corregidores y padres y curas de las dichas dotrinas y de los dichos mineros y de los dichos caciques prencipales y demás yndios mandoncillos, yndios comunes y de otros españoles y personas (Guamán Poma, 2001, p. 1).

Guamán Poma, en su crónica, no solo se pone como personaje ficcionalizado en el capítulo 36 del «Viaje del autor a Lima», sino que incluso representa un diálogo entre su persona y el rey en el capítulo 32.

En la *Nueva Corónica* de Guamán Poma, la autoridad caótica está centrada en el doctrinero, casualmente, el mismo Francisco de Ávila, quien tradujo y probablemente estuvo a cargo del *Manuscrito de Huarochiri*. El relato se inicia cuando el doctrinero celebra de manera simbólica el reconocimiento de la idolatría. Cuando confiesa el culto a las huacas en el nivel de *huillcas*, piedras, el natural es ridiculizado en una procesión como rito de arrepentimiento:

A causa del dotor dixeron que le quería hazelle hicheseros y hechiseras, el quien dize en la pregunta ques uaca [divinidad local],

mocha [reverenciar]. Cin auello cido, se huelga y dize que adora piedras. Que no le castiga, cino que le corona y le ata en el cuello con una sogá y en la mano una candela de sera. Y ancí dize que anda en la procición. Con ello acaua y queda contento el dicho uecizador (p. 1121).

Luego, si el natural es cristiano, es castigado por medio de la tortura física en un contexto aún más ridículo. Se asume que el natural está mintiendo y no se detiene hasta obtener la declaración de que sí es un «hechicero».

Y ci es cristiano y rresponde y dize que no saue de uacas ydolos y que él adora en un solo Dios y la Santícima Trinidad y a la Uirgen Santa María y a todos los santos y santas, ángeles del cielo, a este dicho yndio o yndia luego le manda subir en un carnero blanco y allí dize que le da muy muchos asotes hasta hazelle caer sangre a las espaldas del carnero blanco para que paresca la sangre del pobre yndio. Y con los tormentos y dolores dize el yndio que adora al ydolo uaca antigo (p. 1121).

Esta crueldad, indudablemente, mantiene vigentes las creencias en los *huacas*. Nuevamente, no se menciona a los *huacas* mayores. El discurso de la religión diabólica predicado (figura 30) lleva a que los *huacas* sean representados con apariencia de demonios, pero sin duda, durante el acontecer de la extirpación, las prácticas diabólicas son encarnadas por los extirpadores. Prosigue Guamán Poma: «¡O, qué buen dotor!, ¿adónde está buestra ánima? ¿Qué cierpe le come y desuella a las dichas obejas cin pastor y cin dueño, que no tiene amo? Ci tubera dueño, todauía se doliera de sus obejas de Jesucristo que le costó su sangre» (p. 1121). Y concluye con el reclamo a Dios y al papa: «¿Adónde estás, Dios del cielo? Cómo está lejos el pastor y tiniente uerdadero de Dios el santo papa. ¿Adónde estás, nuestro señor?» (p. 1121).



Figura 30. Anónimo (grabador), página del cap. XII de *Osculum infame* (Francesco María Guazzo, Milán: Stamperia del Collegio Ambrosiano, 1608), estampa calco-gráfica sobre papel.

El visitador comparado con la sierpe es sin duda un verdadero demonio occidental. La religiosidad infernal, pues, a la que se refiere Marzal, no es tan solo la religión prohibida, sino también la religión vigente, como cuando Huallallo Carhuincho imponía su terrorífico caos. Sobre esta base es que la autoridad usurpadora quedará usualmente representada y, al mismo tiempo, queda establecida como respuesta el reclamo al padre ordenador ausente.

El modo indigenista representa el poder de la autoridad en el del dueño del trabajo. Ordena a los pobladores en centros de trabajo agrícola, minero y artesanal, su atributo es el dinero y el dominio de la monetarización, la violencia física, la discriminación. Sus formas de representación son las danzas y luchas integradas a la fiesta patronal

en la que toda la sociedad toma parte: el hacendado y el pueblo. Los parlamentos y acciones de la puesta en escena empiezan a registrarse por escrito. En el ámbito escrito surge la novela indigenista y todo el discurso de denuncia que también adquiere la crítica literaria a partir de la interpretación mítica de José Carlos Mariátegui. Parte de la obra de Vallejo también adopta este modo, en especial su obra narrativa. Coincide históricamente con las reformas borbónicas de fines del siglo XVIII, el impacto de la rebelión de Túpac Amaru y el reordenamiento del territorio en haciendas que durará hasta el primer tercio del siglo XX.

García Bedoya denomina este periodo como el de la «República oligárquica», término acuñado por el historiador Jorge Basadre:

La independencia del Perú se asienta sobre la derrota de las masas andinas y la desarticulación de su dirección. Por eso asistimos a la paradoja de que los herederos de los encomenderos coloniales se hacen cargo del gobierno de la nueva república. Se instaura así un estado oligárquico, expresión del poder de los terratenientes y la burguesía comercial. Es lógico por ello que luego de la independencia se presencie un amplio y violento proceso de expansión de las haciendas, en base al despojo de las comunidades indígenas. La presencia andina se hará sin embargo sentir a lo largo del periodo en numerosos levantamientos, lamentablemente aislados y sin perspectiva clara, entre los que destacan los de Juan Bustamante en Puno y de Atusparia en Áncash (García Bedoya, 2004, p. 81).

A partir de este momento, en el que la literatura andina se manifiesta cada vez más de manera escrita, podemos notar una confluencia entre los modos ficcionales occidentales y el andino, sin que por ello deje de primar la representación del poder de la autoridad sobre el del héroe. Así, el modo mimético bajo y el nacimiento de la novela, género que puede desarrollarse sin ataduras, conducen al aparente reemplazo de la «carta de reclamo», pero que se transforma en las novelas

realistas de Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner, siendo las obras de esta autora las que inician la tradición indigenista. Esta literatura se extenderá a los relatos modernistas, al indigenismo o «regionalismo» —en el que destaca Ciro Alegría— e incluso a las vanguardias, tanto a la regionalista como a la cosmopolita. La poesía de vanguardia ya nos acerca a la ironía, que en el caso peruano irá de la mano con el retorno al mito andino, pero no como una experimentación formal y discursiva de cuestionamiento a las convenciones artísticas, sino más bien como una literatura que busca la identidad en la universalidad mítica.

### EL MODO POLÍTICO

El último modo ficcional que estamos considerando representa el poder de la autoridad en el Estado peruano. El Estado ordena a los pobladores como mano disponible para el ejército y el trabajo físico. Su atributo son las armas y el encarcelamiento. Sus formas de representación son las puestas en escena patronales a las que se ha incorporado el discurso militar, como se puede leer en sus transcripciones. La autoridad de los artistas e intelectuales inspirados por el mito andino influye en las medidas políticas para reordenar a los pobladores de manera benéfica, y la literatura y la antropología política se dan la mano en escritores como Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. Coincide con el siglo XX y la intensa recopilación de mitología andina a lo largo del mismo.

En la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas<sup>5</sup>, el niño Ernesto acude ante el padre director del colegio internado en el que se encuentra para que ayude a los indios de la hacienda vecina a la ciudad de Abancay. El discurso del niño Ernesto combina una religiosidad andina —mediante la identificación con la piedra y el río—

---

<sup>5</sup> Usamos la edición de 1986.

con una religiosidad católica que él mismo no llega a comprender y que ante sus ojos solo siembra el caos con el que culmina la novela, en el que las chicheras, como comparsas del inca, se enfrentan violentamente a los soldados, como comparsas del capitán. Esta novela quizá sea uno de los libros más estudiados respecto del reclamo arguediano en favor de la cultura andina.

La «carta de reclamo» también es trama del cómic, que en su retorno a las estructuras míticas simples e ideales nos muestra por primera vez a un hijo venciendo a su diabólico padre: el Estado peruano encarnado en un demonio del caos, que resulta ser el padre del súper héroe en *Anotherman* de Juan Acevedo (1999). Los atributos del Estado totalitario (figura 31) cobran protagonismo y pueden ser visualizados como diabólicos, pues Anotherman, quien en vano le ha pedido ayuda a dios, tiene que bajar al infierno, convertirse en piedra, en *mallqui*, para poder confrontar a su diabólico padre y, finalmente, vencerlo.

Nos parece interesante, entonces, que no se haya dado hasta el siglo XX —y en un cómic, género literario que tiende a representar míticamente— el deseo de la «carta de reclamo» hecho realidad, pero no porque aparece un dios ordenador del territorio, sino porque el hijo, el *churi*, logra confrontarlo con sus propias armas y hacerlo realidad. ¿Es quizá la forma que adopta el libre albedrío en una literatura que tiende a remitologizar y que continúa incorporando a las autoridades? En todo caso, Acevedo nos plantea el arribo de una nueva autoridad, la del hijo.



Figura 31. Juan Acevedo, «Anotherman», viñetas (p. 121) de *Pobre Diablo*, impreso en papel (Lima: Francisco Campodónico, 1999).

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Juan (1999). *Pobre Diablo*. Lima: Francisco Campodónico.
- Arguedas, José María (1986). *Los ríos profundos*. Santiago de Chile: Biblioteca Ayacucho.
- Ávila, Francisco de (1991[¿1958?]). *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Traducción de Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press.
- Ávila, Francisco de (2009[¿1598?]). *Dioses y hombres de Huarochirí/narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Traducción de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Derrida, Jacques & Gianni Vattimo (eds.) (1996). *La religión*. Madrid: PPC.
- Estenssoro, Juan Carlos (2003). *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Freud, Sigmund (1982[1913]). *Obras completas* (XIII). Buenos Aires: Amorrortu.
- Frye, Northrop (1991[1959]). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- García Bedoya, Carlos (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (2001[1615]). *El primer Nueva Corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real de Dinamarca.
- Guazzo, Francesco Maria (1608). *Compendium Maleficarum*. Milán: Stamperia del Collegio Ambrosiano.
- Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte.
- López-Tello, Eduardo (2003). *Simbología y lógica de la redención: Ireneo de Lyon, Hans Küng y Hans Urs von Balthasar leídos con la ayuda de Paul Ricoeur*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Marzal, Manuel (2002). *Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid, Lima: Trotta, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Ortmann, Dorothea (2004). *Anuario de ciencias de la religión: las religiones en el Perú de hoy*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Quezada, Oscar (2008). Vectores fóricos y dimensiones tensivas en el Manuscrito de Huarochirí. *Tópicos del Seminario*, (20), 71-111.
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (III). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Gerald (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Taylor, Gerald (2000). *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos, CBC.



**DISCURSO, IMAGINARIOS Y VISUALIDAD  
EN HISPANOAMÉRICA MODERNA  
Y CONTEMPORÁNEA**



**POETAS VISIONARIOS Y OBSERVADORES:  
VISUALIDAD Y ESCRITURA EN LA MODERNIDAD  
HISPANOAMERICANA (1886-1954)**

**Luis Rebaza Soraluz**  
King's College Universidad de Londres

Este ensayo tiene como objetivo general explorar la relación entre visua-  
lidad y escritura en tres momentos de la modernidad hispanoamericana:  
durante finales del siglo XIX, en la década de 1920 y en el periodo de  
posguerra de los años cincuenta. He seleccionado para ello la escritura  
de cuatro poetas: el cubano José Martí (1853-1895), el mexicano José  
Juan Tablada (1871-1945), el argentino Oliverio Girondo (1891-1967)  
y el peruano Jorge Eduardo Eielson (1921-2006). El objetivo particular  
es explicar tal relación teniendo en cuenta tanto maneras contempo-  
ráneas de «ver» o de concebir la visión como procesos socioculturales,  
tecnología y nuevos campos de atención científica. Por ello, mi atención  
se aparta de los estudios literarios o histórico artísticos convencionales  
para articular la escritura con el desarrollo de la prensa gráfica: disposi-  
tivos ópticos como el estereoscopio y recursos cognitivos visoespaciales  
como la infografía en el caso de Martí; artefactos mediáticos como la  
tarjeta postal ilustrada en los casos de Tablada y Girondo; y la idea de la  
desmaterialización de la obra de arte en relación a estudios interdiscipli-  
narios como la cibernética en el caso de Jorge Eduardo Eielson.

La poesía de Martí recopilada en *Versos sencillos* (1891) ofrece ejemplos de una relación tradicional entre imagen y palabra artísticas que a finales del siglo XIX es un ejercicio común. Las líneas del texto XXI: «Ayer la vi en el salón / De los pintores [...]», «Sentada en el suelo rudo / Está en el lienzo [...]» y «Esa es la hermosa mujer / Que me robó el corazón» (Martí, 1991, VI, pp. 95-96) abordan de manera explícita la visualidad, estableciendo una relación clásica entre escritura y pintura que daría lugar a discusiones sobre analogías como la *ut pictura poesis*, conceptos como el éfrasis o temas como el del relato mítico de Pígalión. Otros textos de Martí, sin embargo, como estos versos del poema XXIV: «Sé de un pintor atrevido / Que sale a pintar contento / Sobre la tela del viento / Y la espuma del olvido» (Martí, 1991, p. 99), muestran una relación entre imagen pictórica y palabra que parece desprenderse tanto de la tradición clásica como de la lectura que hizo de esta el romanticismo, para darle un giro centrífugo a los versos de Gayo Valerio Catulo «mas lo que al amante murmura mujer enamorada / aconsejable es que en viento y en agua rápida se escriba»<sup>1</sup> y poner sobre la mesa no solo el valor que le dará el siglo XX a lo inmaterial artístico, sino también la posibilidad de que Martí conciba una representación visual que responde más a operaciones mentales que a objetos exteriores tangibles. Y esto es lo que argüiré en los párrafos que siguen.

Los textos poéticos que Martí relaciona a la pintura son ciertamente un puñado; el interés, por otro lado, que Martí mostró en las representaciones pictóricas retratista y paisajística, aludidas por los poemas, fue también muy poco a pesar de lo que parecen señalar los versos citados

---

<sup>1</sup> «Nulli se dicit mulier mea nubere malle / Quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat, / Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti, / In vento et rápida scribere oportet aqua». En castellano: «Con nadie más mi amada dice que unida yacería, / sino conmigo, ni aunque el mismo Júpiter la requiriera, ella dice [...] mas lo que al amante murmura mujer enamorada / aconsejable es que en viento y en agua rápida se escriba» (Catulo, 2004). Traducción del autor.

líneas arriba. La mayor parte de sus ensayos que abordan explícitamente la visualidad, sus crónicas en prosa dedicadas a las artes plásticas, son más numerosos que los poemas y confirman que, a pesar de valorar la ilusión de realidad en retratos y paisajes<sup>2</sup>, Martí muestra preferencia por la narratividad y el dramatismo visuales, la percepción del aquí y el ahora, y la representación de la vida urbana. Hasta 1886 él encuentra estos aspectos desperdigados en más de un género pictórico, en particular las escenas costumbristas y los cuadros históricos<sup>3</sup>; en ese año Martí los hallará reunidos en la obra de un solo artista: Édouard Manet. Los comentarios que hace a una pintura específica del francés muestran que en la obra de Martí se ha establecido un tipo de relación con la visualidad contemporánea que es muy distinta de aquella determinada por los modelos clásicos; se trata no solo de apreciar lo que en su ensayo «El pintor de la vida moderna» (1863) Charles Baudelaire llamó «pinturas de las costumbres del presente» (Baudelaire, 1995 [1863], p. 76), sino también de una conciencia de las formas en que se representa la modernidad. Refiriéndose a los apuntes de Constantine Guys, Baudelaire subraya que la atención del artista está puesta en el «croquis», en los «esbozos», en «dibujos improvisados sobre el propio terreno» (Baudelaire, 1995 [1863], p. 83), producidos por un «amor excesivo por las cosas visibles, tangibles, condensadas en estado plástico» (Baudelaire, 1995 [1863], p. 86). Las observaciones de Martí en su juicio sobre Manet llegan a coincidir con algunas de las expresadas por el escritor francés. El cubano verá en el trabajo del impresionista un modelo sensorial de cómo alcanzar uno de los principales objetivos de la crónica: crear el punto de vista de espectador que se encuentra en medio del rápido movimiento de la vida urbana moderna.

---

<sup>2</sup> «Felipe Gutiérrez» y «Una visita a la exposición de bellas artes» (Martí, 1991, VI, pp. 389-387, 380).

<sup>3</sup> «Los pilluelos de Brown» y «El Cristo de Munkacsy» (Martí, 1991, X, pp. 231-232; XV, pp. 346-347).

Y esto se consigue creando la sensación espacial de un aquí y ahora de tres dimensiones, casi «tangible», situado no solo frente a los ojos sino alrededor del cuerpo de quien presencia un espectáculo. El interés que Martí tiene en la representación dramática, dinámica, actual y plurisensorial lo hará tomar distancia de la relación pasiva, estática, tradicional y monocular del observador de pinturas; la manera en que su escritura en prosa se relaciona con este tipo de imagen revela en Martí un entrenamiento visual familiarizado con ciertos dispositivos ópticos que le son contemporáneos. Él ya no parece encontrar útil, para crear la sensación de lo inmediato, la ilusión de realidad ofrecida por la pintura naturalista, sino que encuentra más convincente cierto tipo de efecto visual íntimamente ligado a lo táctil. Refiriéndose en 1886 al cuadro *Carrera de caballos* de Manet en su ensayo «Un “estudio” de Roll, el *Marceau* de Laurens, el *Hamlet* de Manet, la *Carrera de caballos*», Martí escribe: «[...] allí se ve todo deforme y en bruma, y aquella orgía de formas añade *al efecto mental* de los lienzos [...] con pintas, con motas, con esfumos, con montículos de color, sin una sola línea, se ven carruajes, caballos, parejas sueltas [...] detrás el cerro, casas, arbolitos, grietas, y el sol, que lo inunda y baña todo: por el borde del cuadro, *junto al espectador*, bruñidos, como figuras de Alma Tadema, pasan dos magníficos caballos, de ojos redondos e hinchados, que flamean como los de las quimeras» (1991, X, p. 440)<sup>4</sup>.

Como hacía Charles Baudelaire en sus reseñas a los salones anuales parisinos de Bellas Artes, Martí parece hacer eco de las técnicas pictóricas de Manet en la estructura de su prosa; referencias a la falta de líneas y abundancia de manchas muestran un entendimiento fotográfico de la visión, y un par de otras frases dejan en claro, además, que su manera de entender el realismo —como efecto más que como ilusión— responde a su entrenamiento en maneras de ver y experimentar popularizadas por dispositivos ópticos contemporáneos como el estereoscopio.

---

<sup>4</sup> Cursivas del autor.

Las vistas estereoscópicas, populares desde la década de 1850, eran capaces de producir la sensación de realidades tridimensionales en el espectador mediante su percepción de planos escenográficos, de los cuales el más cercano e importante para su mecánica, ubicado «junto al espectador», en palabras de Martí, parecía estar al alcance del tacto. Los científicos inventores de este mecanismo óptico se habían propuesto lograr las mismas metas que buscaban alcanzar muchos artistas y escritores del periodo: crear la sensación de cercanía física. «Con la concepción del estereoscopio», escribe Jonathan Crary en su libro *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX* (1990) refiriéndose a uno de sus inventores, «[Charles] Wheatstone intentaba conseguir estimular la presencia real de un objeto físico o escena, no descubrir otro modo de exhibir un grabado o un dibujo. La pintura, aseguraba, había sido una forma de representación adecuada, pero sólo para imágenes de objetos situados a gran distancia» (Crary, 2008, p. 160). La sensación de realidad conseguida a través de un efecto de percepción táctil, incluso dérmica —no manual sino más bien corporal—, era el objetivo que Martí buscaba lograr en sus crónicas. Wheatstone pensaba, anota Crary, que «Cuando un paisaje se presenta a un espectador, “si las circunstancias que podrían perturbar la ilusión se excluyen”, se podría confundir la representación con la realidad [...]»; y podría argüirse que Martí entendía la escritura sensorial clásica de la misma manera, como adecuada para una representación de realidades distantes. «Wheatstone», continúa Crary, «afirmaba que, en aquel momento histórico, ningún artista podía ofrecer una representación fiel de un objeto sólido *cercano*» (Crary, 2008, p. 160-161). Martí, como Wheatstone, se proponía precisamente ofrecerla; él encontraba en la crónica como género moderno un potencial que podríamos llamar «estereoscópico», es decir, la posibilidad de ofrecer imágenes fieles de realidades cercanas que ningún escritor de género convencional había podido brindar. Así como Wheatstone no estaba interesado en las posibilidades miméticas del ilusionismo, que luego la fotografía

convencional llegaría a superar, a Martí tampoco le interesaba una escritura naturalista; «el efecto que [Wheatstone] perseguía con el estereoscopio», agrega Crary, «no era sólo la semejanza, sino una aparente *tangibilidad* inmediata» (Crary, 2008, p. 161). Martí reconoce este efecto en Manet, y la manera en que su reconocimiento toma forma escrita se acerca a la reproducción de tal efecto en el cuerpo mismo de su crónica. Como puede apreciarse en *Vista de la Exposición Universal de 1867* (p. 167) de Claude Monet, Edouard Manet no fue el único artista en aplicar principios estereográficos a cuadros terminados en la segunda mitad del siglo XIX, había otros pintores conscientes de las limitaciones de la pintura monocular y de las ventajas de los nuevos descubrimientos ópticos. Ofreciendo una visión binocular, una imagen para cada ojo, el estereoscopio no solo brindaba un modelo de representación que producía el efecto real de la cercanía, sino que también dejaba en claro que la visualidad no era un fenómeno perceptivo de aprehensión simultánea, sino algo que ocurría mediante el ordenamiento mental, el «efecto», lo llamaría Martí, de estímulos recibidos secuencialmente en un tiempo muy breve.

Concebir la percepción como una operación mental de reordenamiento le permitirá a Martí diseñar estructuras textuales basadas en relaciones multidireccionales de contigüidad, analogía, asociación, similitud o, en otras palabras, de cercanía, cuya lectura buscaba provocar un efecto de realidad inmediata basado en el principio de disparidad binocular o retiniana ofreciendo una superposición rápida de percepciones. En 1886, el mismo año en el que aparecen sus comentarios a Manet, Martí publica la crónica «El proceso a los siete anarquistas de Chicago». El primero de los párrafos de este texto consiste en una sola y larga oración formada por una serie de cláusulas coordinadas que comparten el mismo sujeto:

Aquellos anarquistas que en la huelga de la primavera lanzaron sobre los policías de Chicago una bomba que mató a siete de ellos,

y huyeron luego a las casas donde fabrican sus aparatos mortíferos, a los túneles donde enseñan a sus afiliados a manejar las armas, y a untar de ácido prúsico, para que maten más seguramente, los puñales de hoja acanalada; aquellos que construyeron la bomba, que convocaron a los trabajadores a las armas, que llevaron cargado el proyectil a la junta pública, que excitaron a la matanza y el saqueo, que acercaron el fósforo encendido a la mecha de la bomba, que la arrojaron con sus manos sobre los policías, y sacaron luego a la ventana de su imprenta una bandera roja; aquellos siete alemanes, meras bocas por donde ha venido a vaciarse sobre América el odio febril acumulado durante siglos europeos en la gente obrera; aquellos míseros, incapaces de llevar sobre su razón floja el peso peligroso y enorme de la justicia, que en sus horas de ira enciende siempre a la vez, según la fuerza de las almas en que arraiga, apóstoles y criminales; aquéllos han sido condenados, en Chicago, a muerte en la horca (Martí, 1991, XI, p. 55).

Una redistribución espacial de la cadena lingüística original, teniendo en cuenta el valor sintáctico de sus partes, nos daría un racimo de enunciados. Lo que un lector podría asumir son relaciones de continuidad o causa y efecto entre ellos, debido a la secuencia lingüístico lineal en que se encuentran son en realidad relaciones de contigüidad, circularidad espiral y repetición. Los enunciados tienen diversa extensión, ritmo e intensidad, son adjetivales o adverbiales, mas, siendo todos coordinados, comparten el mismo valor sintáctico a pesar que cierto incremento de intensidad o énfasis sugiere progresión hacia un resultado. Los lectores podrían seguir los enunciados como una cadena narrativa de más de una combinación posible, o como una serie de clarificaciones que se superponen cancelando la anterior. Es más, los lectores podrían, incluso, seguir una tercera opción, darles un «vistazo» como si toda la información estuviese desplegada en la superficie de la página: aprehenderlas como una sola experiencia visual, una sola unidad de sentido, dejando de lado

la naturaleza accidental de la linealidad que resulta de las limitaciones espaciales del lenguaje. La estructura del texto de Martí permite concebir este tipo de lectura porque distribuye información sensorial y conceptual rápida y multidireccionalmente dentro de un espacio reducido y al alcance de los ojos repitiendo estructuras y obligando, arguyo, a que la mirada vuelva a recorrer movimientos ya realizados. Concebir la estructura conceptual de esta oración como una distribución particular en el espacio de una página en la que es posible el acceso a todos sus componentes, tal como ocurriría en la percepción de las imágenes, nos llevaría a otro modelo visual íntimamente ligado a la escritura: la lógica que articula las imágenes que acompañan los reportajes que produjo la prensa gráfica estadounidense acerca de los disturbios de Chicago en setiembre de 1886. Tal estructura se acerca más a la mecánica misma de la visión humana —basada en fijaciones oculares y movimientos sacádicos que comúnmente regresan sobre sus pasos— que a aquellas estructuras de representación de la realidad aplicadas por la pintura de la época. Como se aprecia en la ilustración de doble página «The History of a Crime-The Chicago Anarchists» del *The Daily Graphic* de Nueva York del 11 de noviembre de 1887 (pp. 76-77. Ver figura 32), estas imágenes de la prensa gráfica muestran un formato dominante: los retratos de los protagonistas enmarcan elevaciones arquitectónicas de sitios específicos, escenas narrativas dramáticas, dibujos de objetos y croquis de ciertas calles; una organización tan común en el discurso científico de la época que se encuentra también, por ejemplo, en las páginas del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* de Antonio García Cubas (1885). Ya entrado el siglo XX, una publicación ilustrada popular como la revista argentina *Caras y Caretas* repetirá este mismo formato aplicándolo a la caricatura política de su portada del 25 de julio de 1908.

## El proceso de los siete anarquistas de Chicago

aquellos	aquellos	aquellos
que lanzaron	que construyeron	alemanes
que convocaron	una bomba	meras bocas
	los trabajadores	
que llevaron	el proyectil	que excitaron
que huyeron	la bomba	que arrojaron
	a la matanza	
a casa	el fósforo	que acercaron
el saqueo	una bandera roja	la bomba
miseros incapaces	que sacaron	han sido sentenciados
aquellos		aquellos



Figura 32. Abajo: «*The History of a Crime-The Chicago Anarchists*». Publicada en *The Daily Graphic*, 11 de noviembre de 1887, New York, infografía a doble página. Arriba: Distribución visoconceptual (realizada por el autor) de la sintaxis de la primera oración del ensayo de José Martí «El proceso a los siete anarquistas de Chicago», publicado en 1886.

Así como la estructura «infográfica» de las imágenes de las revistas ilustradas determina periodísticamente lo que Claude Gandelman, en su libro *Reading Pictures, Viewing Texts*, identifica como «ruta de escaneo» invariable en toda configuración visual y define como una «trayectoria inherente para la mirada del observador» (Gandelman, 1991, p. 25)<sup>5</sup>, la escritura potencialmente infográfica del texto de Martí también dirige la atención del observador, literariamente, hacia aspectos de su ordenamiento que son partes intrínsecas del mensaje. Por medio de repeticiones, énfasis y pausas, tal escritura guía la mirada hacia puntos específicos en los cuales debe fijarse e indica también la dirección en la que deben dirigirse los movimientos sacádicos. Puede argüirse además, que la escritura de Martí busca crear una sensación de inmediatez dirigiendo no solo la atención de la lectura hacia la distancia conceptual entre el contenido de sus palabras, sino también la mirada hacia la vecindad espacial que se establece entre las palabras impresas.

A poco menos de tres décadas de aparecidos los textos de Martí comentados líneas arriba, la relación entre imagen y palabra artística se desplazará hacia la producción de textos que reclaman no solo ser leídos sino también observados. Entre los primeros hispanoamericanos en elaborarlos están el chileno Vicente Huidobro, con las «Japonerías de estío» incluidas en su colección *Canciones en la noche* (Huidobro, 1913, pp. 51-53), y el mexicano José Juan Tablada, con *Li-Po y otros poemas*, publicado en 1920. A diferencia de los arreglos tipográficos sobre la página que constituyen las japonerías de Huidobro, el volumen de Tablada está hecho de textos «interdisciplinarios» que articulan prácticas literarias y visuales tales como la escritura, el dibujo, la caligrafía, el grabado y la tipografía. La asociación entre el carácter lineal de un buen número de poemas de este libro y los ideogramas chinos trazados a pincel podría plantear un vínculo entre estos textos y la pintura; la colección, sin embargo, solo tiene en «Otros poemas ideográficos» (Tablada, 1920, p. 23) un texto que incluye trazos aparentemente

---

<sup>5</sup> Traducción del autor.

hechos con un pincel. Estas pinceladas podrían evocar a la pintura, pero también puede argüirse que la llave de cuadro sinóptico y las dos flechas curvas que aquellas delinean traen a colación un aspecto contemporáneo, el criterio de considerar poéticamente válido aplicar a un poema una estructura de sentido que es primordialmente infográfica: el texto semeja una tabla de contenidos o índice en el que se distribuye un listado de títulos y subtítulos en secuencia vertical. Es cierto que el texto ofrece aspectos pictóricos y tipográficos a la vez, mas también incluye caligrafía en la forma de cuatro líneas presentadas a manera de «nota al margen» escrita diagonalmente en su parte inferior. La asociación de los poemas de Tablada con la pintura es, como lo muestra este texto, engañosa. El volumen está formado sobre todo por textos que diseñan caligráfica y tipográficamente imágenes figurativas mediante contornos y formas planas presentadas en positivo y negativo; sus mejores ejemplos están en las ocho páginas que ocupa el poema «Li-Po». El resto del libro está formado por textos no figurativos, separadamente caligráficos o tipográficos, y por otros que incluyen representaciones de huellas de entes animados que han quedado estampadas —una, en color (Tablada, 1920, p. 41)— sobre la superficie del papel. La caligrafía, por un lado, pone énfasis en los procesos de inscripción y dibujo a pluma o pincel; la tipografía y las huellas, por el otro, enfatizan más bien el contacto con la superficie en el proceso de impresión y su posible valor indicial. La caligrafía ideogramática china, como estructura cognitiva, le ofrecía a escritores como Tablada un modelo que posibilitaba la composición de un artefacto orgánico autónomo y total que parecía circunvalar la linealidad temporal de la escritura. El caligrama no brindó necesariamente la aprehensión simultánea de palabras, ideas e imágenes o la unión de las artes, pero sí un manejo relativamente novedoso de signos, la composición compleja de espacios textuales y, sobre todo, la conciencia de trabajar con un proceso de aprehensión sensorial y conceptual que implicaba la rápida percepción y posterior reorganización mental de elementos visualmente diversos presentados yuxta o superpuestos.

Tal conciencia de este proceso de articulación cognitiva en el lector parece haber llevado a Tablada a reducir las posibilidades de interpretación que pudieran surgir de la secuencia de elementos ofrecidos por sus caligramas; en numerosas imágenes delineadas se identifica el referente mediante la inserción en su interior de términos como: «taza», «bambús», «jaulas» (Tablada, 1920, p. 7), «zig-zag», «flor», «sapo» (p. 9), «pájaro», «torre» (p. 11), «luna» (1920, pp. 15, 19, 21) o «puñal» y «escarpín» (p. 25).

Además del tipo de textos mencionados, el volumen también incluye composiciones más complejas. En «Impresión de adolescencia» (Tablada 1920, p. 27) elementos visuales figurativos como las hojas de unas celosías, un rayo de luz y la superficie de una calle parecen haber sido abstraídos geoméricamente a componentes mínimos y funcionar no como figuras, sino como puntos de orientación en el espacio; mientras que las referencias visoverbales a los sonidos y olores que provienen de una supuesta ventana también parecen ser coordenadas espaciales de origen y dirección. La estructura de esta composición podría sugerir la de una pintura, de una elevación arquitectónica —como sugiere el propio escritor en su carta a Ramón López Velarde titulada «La nueva lírica del poeta José Juan Tablada»<sup>6</sup>— o, inclusive, la de una infografía, mas un elemento en particular, el rectángulo que enmarca el título, y aspectos tales como su composición horizontal y su contigüidad para con otro texto semejante, «Impresión de la Habana» (p. 29), que parece por su parte representar un paisaje marino, lo vinculan con una práctica visoverbal específica y muy popular a principios del siglo XX: la tarjeta postal ilustrada internacional. Como afirma Rubén Darío en su ensayo *Reyes y cartas postales* (1907): «La tarjeta postal, en estos momentos, es una de las más animadas expresiones de actualidad. Sus comentarios gráficos de los más notables sucesos serán más tarde inapreciables documentos» (Darío, 1950, IV, p. 1245).

---

<sup>6</sup> «Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos: “La calle en que vivo” es una calle con casas, iglesias, crímenes y almas en pena» (Tablada, 1919, p. 23).

Las tarjetas postales eran tan populares que se compraban, coleccionaban y circulaban respondiendo a los más inesperados criterios: «Sobre mi mesa de labor» —escribe Darío en «Psicología de la postal»— «un buen montón de tarjetas postales, de España y de la América Latina. Son envíos para el consabido autógrafo. Esto es usual, y no me hubiera dado tema para estas líneas si no hubiese entre ellas un retrato de M. Combes... ¡Una señorita que me manda, para que le escriba yo algo, el retrato de M. Combes!» (p. 1287).

Este tipo híbrido de medio masivo de comunicación moderno se encuentra en los orígenes del llamado «caligrama». El primer texto caligramático en ser publicado, «Lettre-Océan» (1914), de Guillaume Apollinaire, seguía no solo la estructura de la tarjeta postal ilustrada sino que estaba relacionado a Hispanoamérica, haciendo referencia a México y a la toma de Veracruz por las tropas estadounidenses (Apollinaire, 1918, pp. 38-41).

Apollinaire también compuso textos usando contornos de figuras trazadas caligráfica y tipográficamente, por ejemplo, «Coeur, couronne et miroir» (Apollinaire, 1918, p. 56); pero, como ocurre en el caso de Tablada, tales estructuras no brindaban la complejidad contemporánea de esta otra. La tarjeta postal como objeto visoverbal ofrecía reunidos en un solo espacio todos los elementos que se encontraban desperdigados a lo largo del libro de Tablada: caligrafía, tipografía, fotograbado, geometría, líneas, contornos y figuras sólidas. Eran artefactos que demandaban una aprehensión visual compleja que implicaba lidiar no solo con la yuxta y superposición de imágenes, signos y sus contenidos, sino también con rastros de las circunstancias espacio temporales de su producción y productores. Es más, la postal requería de un espectador ya entrenado en la percepción múltiple finisecular vista en Martí para colocarlo a una distancia con lo observado, que era la del alcance de la mano; es decir, no se buscaba hacer de su público un mero observador de vistas o paisajes que pretendían la «ilusión» de lo pictórico o el «realismo» de las fotografías que las ilustraban, sino uno que asumiera

la distancia y la relación con la visualidad que tiene el escriba o el dibujante en plena acción. La suya no era la distancia del espectador de pintura ni la del testigo en medio de las acciones, sino la del lector o la del observador de un álbum de vistas; en suma, la distancia del coleccionista y también aquella familiar e íntima que se tiene con la epístola. Pero, en este caso, se trataba de un coleccionista receptor o remitente moderno, testigo cosmopolita que obtenía, en palabras de Baudelaire, «lo eterno de lo transitorio» (Baudelaire, 1995, p. 91).

Aunque externamente no parezca guardar mayor relación visual con el libro contemporáneo de Tablada, la colección *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada por Oliverio Girondo en 1922, también se apoya en el modelo de la tarjeta postal ilustrada internacional. Comentaristas de Girondo, como Francesca Camurati en su ensayo «Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo», han subrayado el vínculo entre los textos y la postal haciendo análoga la lectura rápida de los poemas al vistazo que se le da a la información visual contenida en la tarjeta:

Al proponer una lectura tranviaria, el autor está además postulando una lectura fragmentaria y hasta distraída de sus poemas, interrumpida por los accidentes del viaje en este medio de transporte. El uso de la pasiva —«para ser leídos»— excluye una implicación subjetiva [sic] y una postura crítica del hipotético lector para con estos poemas. Se proponen como poemas que no requieren una atención particular, una lectura atenta de todos sus elementos constitutivos y una reflexión sobre ellos; piden ser mirados como si fueran postales, porque de hecho no fueron escritos en un estado de inspiración sagrada: muchos de ellos, como se deriva de los títulos, son bocetos, croquis o instantáneas (Camurati, 2005, p. 212).

A diferencia de lo que afirma Camurati, planteo más bien que Girondo se apoya en la estructura interdisciplinaria de la tarjeta postal ilustrada para buscar precisamente una «atención particular», una lectura «de todos sus elementos constitutivos» cuya atención y reflexión

—como valor cognitivo— sobre ellos están marcados por el entrenamiento visual y conceptual del observador de la época y del tipo de relación que mantenía el público con las postales de ese momento.

El libro de Girondo no está formado por caligramas, como es el caso del libro de Tablada, sino por textos impresos en verso libre, diez de los cuales están acompañados de acuarelas del autor. Por un lado, este género plástico colocaría sus textos dentro de la vieja relación entre poesía y pintura, y el uso en los títulos de los poemas de términos como «paisaje», «apunte» y «croquis» o las referencias a formatos como el exvoto lo confirmarían; no obstante, la inclusión, por otro lado, de la fotografía como proceso tecnológico y fenómeno de masas, y el tratamiento de una serie de efectos especulares, llevan la relación entre escritura poética e imagen visual al contexto cultural de la década de 1920, donde ya se encuentran las imágenes sensoriales de sus textos.

Fechaos en Buenos Aires, Mar del Plata, Río de Janeiro, Dakar, Sevilla, Biarritz, Douarnenez, Brest, Pallanza, Verona y Venecia, los textos y algunas de las imágenes sugieren un periplo que ha sido registrado en notas de viaje y apuntes gráficos; tal movimiento internacional unido a la escritura e imagen visual nos remite al modelo de la tarjeta postal ilustrada: «Se respira una brisa de tarjeta postal», dice explícitamente el primer verso de «Venecia». En su ensayo, al referirse a este poema en particular, Camurati subraya la superficialidad con que el viajero vanguardista responde a las maravillas de un viaje que debería ser equivalente al *Grand Tour* de los artistas de siglos anteriores:

El poema «Venecia» es el más significativo y el más explícito en este sentido: se configura como producto de un viaje que no genera un enriquecimiento de la persona. Objetos anónimos como boletos y postales se convierten en las pruebas concretas de la experiencia de viaje. El poema se inaugura con una imagen inesperada de la ciudad de Venecia —«Se respira una brisa de tarjeta postal»— y sigue con la enumeración de una serie de imágenes que son las típicas de un recorrido turístico: góndolas, casas que se reflejan en el agua,

la presencia de otros turistas extranjeros, los «piccoli canali», la galantería de los gondolieri italianos, la luna sobre la laguna, el campanario de San Marcos. Sin embargo, estas imágenes no inducen el surgimiento de sentimientos de maravilla o conmoción que siempre se da, hasta en el turista más apresurado y superficial, frente a un paisaje único en el mundo (Camurati, 2005, p. 216).

La postal no es solo una referencia textual ni un concepto general, dándole unidad al conjunto. Lo que podría parecer imágenes que se originan en observaciones directas acaba siendo producto de un *armchair travelling*; es decir, el viaje desde la comodidad del sillón de quien observa reproducciones multiplicadas en número masivo. La superficialidad que reconoce Camurati se puede explicar de otra manera, como un modo de ver y entender las postales que ya se ha perdido en espectadores como nosotros. Por lo tanto, la presencia de las postales como artefactos visoverbales es mucho más significativa de la que justificadamente identifican críticos como Camurati.

Poemas como «Paisaje bretón», que abre el libro, incluyen con sorprendente precisión imágenes visuales, en este caso del puerto de Douarnenez, hechas estereotípicas por la fotografía comercial de esos años; versos como «mujeres salobres, / enyodadas, / de ojos acuáticos, de cabelleras de alga, / que repasan las redes colgadas de los techos / como velos nupciales» (Girondo, 1922, s/n) reproducen verbalmente la imagen de la postal *Le ravaudage des filets à Douarnenez*, producida en la década de los años veinte por el fotógrafo Paul Gruyer. No solo eso, la composición de una de ellas, *Joyeux retour*, producida por el estudio Villard a principios del siglo XX, es trasladada a su acuarela (figura 33). Habría que agregar, sin profundizar en este aspecto, que en este poema Girondo hace uso de estas vistas de manera casi cinematográfica, sirviéndose de ellas, por ejemplo, como momentos o puntos en los que se detiene un *zoom in*. La ilustración del poema «Río de Janeiro» puede también compararse con reproducciones fotográficas de la bahía impresas en tarjetas postales contemporáneas.



**Figura 33.** Arriba: Miembro de la familia Villard, *Douamenez - Joyeux retour*, 1890-1907, fotografía postal con sello de 1907, colección Villard, Quimper, Francia. Abajo: Oliverio Gironde, acuarela que acompaña el poema «Paisaje bretón». Publicada en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Buenos Aires: La Facultad, 1922).

El último caso de relación entre escritura e imagen que voy a discutir brevemente se presenta en la obra del peruano Jorge Eduardo Eielson. El texto visual más conocido de su trabajo quizá sea «Poesía en forma de pájaro», de 1950 (Eielson, 1976a, p. 156). Menos conocido parece ser el texto de su colección *Canto visible* (1960), que presenta una página mayormente en blanco que lleva impresa en su parte inferior el siguiente texto: «este pájaro blanco es invisible sobre el papel blanco» (Eielson, 1960, p. 274). En un lapso de diez años, Eielson ha pasado de una representación figurativa a la desaparición de la imagen visual o, más precisamente, a una visualidad que se apoya en un proceso mental. No se trata para él de presentar un objeto exterior al cual mirar sino de activar el proceso de la visión sin depender del efecto de dimensionalidad. Como ocurre con otros artistas de su generación, la manera en la que Eielson entenderá el arte conceptual parece originarse en su interés en las discusiones e imaginario que provocaron la carrera espacial y la cibernética contemporánea.

El interés de Eielson en la cibernética del periodo de la carrera espacial puede apreciarse retrospectivamente en una serie de referencias. En 1988, Flash Gordon (personaje de cómics creado en 1934) y algunas naves espaciales que aparecen en el cielo de Lima son incluidas en su novela *Primera muerte de María* (Eielson, 1976b, p. 84); en 1980, él responde a una encuesta publicada por la revista *Hueso Húmero*, presentando la ciencia ficción en sexto lugar entre sus intereses personales (Eielson, 1980, p. 103); en 1969, propone a la NASA enviar a la Luna, como parte del proyecto Apolo, un objeto artístico suyo; entre 1966 y 1969 hace de su «Escultura horripilante» un ente cibernético, un ser electromecánico parcialmente humano que existe conectado a cintas magnetofónicas y un circuito televisivo. La pieza relevante más cercana cronológica y conceptualmente a discusiones específicas acerca de la desmaterialización del arte y la eliminación de los límites corporales y del propio cuerpo en la manera de entender la subjetividad humana es, quizá, el ensamblaje de 1968 que presenta lo que parecen ser restos de una camisa semides-truida por el tiempo, el uso, la manipulación y el fuego (figura 34).



Figura 34. Jorge Eduardo Eielson, *Cibor 2000*, 1968, ensamblaje sobre tela, 98 x 78 cm, colección privada. La imagen ha sido gentilmente puesta a nuestra disposición por el Archivo Jorge Eielson - Saronno - <http://www.archivoeielson.it>.

La imagen, que podría considerarse figurativa, también podría pensarse como un ente en proceso de abstracción. Estaríamos frente a un proceso de desmaterialización que se inició con un cuerpo que, ya desparecido ante nuestros ojos, «permanece» invisible entre los dos tejidos que constituyen la prenda de vestir y el lienzo que le sirve de soporte, a lo que sigue la desintegración de sus huellas (cualquier referencia a su forma humana) para hacerse finalmente un concepto cuyo significante es la palabra en el recorte de papel periódico pegado a su superficie: *CIBOR 2000*, que es, al mismo tiempo, el título de la pieza.

Para 1960 las discusiones culturales contemporáneas que se dieron alrededor de la percepción y los límites físicos del organismo se encontraron con el desarrollo de la técnica en coherencia y misiles y con proyectos científicos que tenían como objetivo poner a un ser humano en el espacio fuera de la atmósfera terrestre. En este contexto se ubican dos textos en prosa de Eielson, publicados en 1954, antes de la puesta en órbita en 1957 del primer satélite artificial. El segundo —cronológicamente— de ellos, «Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad», parece proponerse la visualización de un tipo de arquitectura que poco a poco va haciéndose invisible, e incluso inmaterial:

mi silencioso proyecto:  
 habitaciones esféricas para recibir toda la luz del cielo;  
 transparencia general;  
 muros flotantes de gases;  
 cortinas de luz y muebles de blandura graduable a voluntad;  
 articulaciones invisibles, en cada casa, en juego con el paisaje y las posiciones celestes;  
 cada casa poblaría el espacio terrestre sin alterarlo, como los planetas el cielo;  
 solo esferas transparentes y escaleras metálicas como los anillos de Saturno;  
 árboles, frondas y cascadas derramándose a través de ellas durante las cuatro estaciones; graduaría el color de las aguas y el césped; convertiría el espacio terrestre en un nuevo espacio sideral y el espacio sideral

en un espacio terrestre; construiría una ciudad sin límites al borde del firmamento conforme hoy se construyen al borde del mar; el cuerpo del hombre, entre el movimiento y la luz recibiendo los fulgores materiales, el influjo de los grandes vientos y de los ritmos circulares, compartiendo una salud sin tacha, una música general (Eielson, 1954a).

El proyecto presentado en este texto plantea, por un lado, un control atmosférico que no solo permita la existencia humana en cualquier punto del planeta, sino incluso la producción de recursos materiales para el confort humano que eliminen la incomodidad hasta el punto de hacer el cuerpo imperceptible y permitir virtualmente la levitación; y, por otro, la alteración del organismo hasta el punto en que este pueda desplazarse por una totalidad espacial que integra las zonas intra y extraatmosférica. En uno de sus extremos, esta arquitectura termina desmaterializando su hábitat, en el otro hace posible la descorporealización e, implicada en ella, una visión que no depende de los órganos ópticos.

Este mismo tipo de proyecto conceptual de desmaterialización y descorporealización será propuesto por el artista francés Yves Klein unos años más tarde, en su conferencia de 1959 titulada «La evolución del arte hacia la inmaterialidad». El proyecto de Klein, la construcción de una «arquitectura aérea», busca hacer posible un futuro en el que se haya tanto desmaterializado las ciudades gracias al uso de materiales de construcción tales como el viento y el sonido, como virtualmente descorporealizado al ser humano una vez que sus limitaciones biológicas hayan sido resueltas gracias a la aplicación de principios científicos y tecnología contemporáneos. El texto de la conferencia de Klein comparte una cantidad significativa de puntos con los de Jorge Eduardo Eielson:

Así es como, a través de toda la investigación que habíamos llevado a cabo en relación al desplazamiento del arte hacia la desmaterialización, Werner Ruhnau y yo [Yves Klein] nos encontramos con el tema de la Arquitectura Aérea. Él se sentía avergonzado por el último obstáculo, el que ni siquiera alguien como Mies van der Rohe

había sido capaz de superar: el techo, la pantalla que nos separa del cielo, del azul del cielo. Por mi parte, yo me sentía avergonzado por el muro formado por el azul tangible sobre el lienzo, que le quitaba a uno la visión constante del horizonte [...]. El hombre del futuro, al integrar el espacio total, al tomar parte en la vida del universo, [...] se encontrará sin duda en un estado de dinámica ensoñación acompañada de una conciencia aguda de la naturaleza material y visible, la que él controlará, a nivel terrestre, para su propia comodidad física. Mediante el uso de aire, gases, y sonido como elementos arquitectónicos, este desarrollo [de la desmaterialización de las ciudades] llegará aún más lejos (Klein, 2004, p. 44)<sup>7</sup>.

Tanto el texto de Eielson como el de Klein llevan la idea de la desmaterialización de la arquitectura al extremo de poder proyectarla a todo medioambiente artificialmente construido con el objeto de permitir la existencia humana en situaciones biológicamente imposibles. Como afirma Mark Wigley en su ensayo «La arquitectura del salto» al comentar la propuesta de Klein : «Que el proyecto haya sido ya olvidado es entendible ya que toda la idea se basaba en una arquitectura que desapareciese, una arquitectura en los límites de la visibilidad» (Wigley, 2004, p. 111). La observación puede extenderse a lo planteado por Eielson: siendo proyectos intangibles, sus textos funcionan como soportes lingüísticos de trabajos conceptuales que buscan provocar una visualización vacía de imágenes que es ordenada por una subjetividad para la cual el cuerpo es solo uno de muchos posibles vehículos. Se trata, en ambos casos, de trabajos pioneros del arte conceptual. Mientras Jorge Eduardo Eielson tuvo la oportunidad de continuar su trabajo y explorar aún más el tipo de visualidad que esta forma de arte implica, Klein, fallecido en 1962, dejó entre sus últimas obras esta propuesta acompañada de bosquejos de ambientes infinitos ocupados por estancias invisibles habitadas por seres humanos levitando libres de las limitaciones de sus cuerpos y capaces desplazarse sin problemas

---

<sup>7</sup> Traducción del autor.

entre el espacio atmosférico y el sideral (figura 35), dueños de una subjetividad que es un punto de emisión y percepción en el espacio; en otras palabras, convertidos en cibernéticos.



Figura 35. Yves Klein, *Architecture de l'air*, (ANT 102), 1961, pure pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas (pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre lienzo), 261 x 213 cm, Collection Tokyo Metropolitan Museum, Japón. © Yves Klein, ADAGP, Paris and DACS, London 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, Guillaume (1918). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*. París: Mercure de France.
- Baudelaire, Charles (1995 [1863]). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Camurati, Francesca (2005). Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo. *Caravelle*, (85), 205-221.
- Catulo (2004). *Poesías completas*. Guadalajara: Aache.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Darío, Rubén (1950). *Obras completas* (IV). Madrid: Afrodisio Aguado.
- Eielson, Jorge Eduardo (1954a). Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, 20 junio, s/n.
- Eielson, Jorge Eduardo (1954b). Correspondencia interplanetaria. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, 6 junio, s/n.
- Eielson, Jorge Eduardo (1960). *Canto visible*. Lima: s/e.
- Eielson, Jorge Eduardo (1972). Escultura horripilante. *Creación & Crítica*, (12), s/n.
- Eielson, Jorge Eduardo (1976a). *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Eielson, Jorge Eduardo (1976b). *Primera muerte de María*. Lima: s/e.
- Eielson, Jorge Eduardo (1980). Presencias e influencias: cuatro constelaciones. *Hueso Húmero*, (4), 102-103.
- Gandelman, Claude (1991). *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press.
- García Cubas, Antonio (1885). *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. México: Debray Sucesores.
- Girondo, Oliverio (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires: La Facultad.
- Huidobro, Vicente (1913). *Canciones en la noche*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile.

Klein, Yves (2004). *Air Architecture*. Los Ángeles: MAK-Center for Art and Architecture.

Martí, José (1991). *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Tablada, José Juan (1919). La nueva lírica del poeta José Juan Tablada. *El Universal Ilustrado*, (13).

Tablada, José Juan (1920). *Li-Po y otros poemas*. Caracas: Imprenta Bolívar.

Wigley, Mark (2004). La arquitectura del salto. En *Air Architecture* (pp. 111-115). Los Ángeles: MAK-Center for Art and Architecture.



## LA CREACIÓN A CUATRO MANOS: WATANABE Y TOKESHI

Giovanna Pollarolo Giglio

Pontificia Universidad Católica del Perú

«Con José trabajamos muchas cosas: escenografías para el Canal 7, afiches de teatro, ilustraciones para sus poemarios, cuentos para niños», escribió el artista plástico Eduardo Tokeshi en un breve texto publicado en la revista *Ideele* en 2007, el año de la muerte del poeta José Watanabe. Y con sentido dolor, desde la soledad y el silencio de la creación, se refiere a los proyectos que día a día fueron fraguando: «José escribiría un texto para mi exposición en el 2008, yo haría las ilustraciones de un poemario suyo sobre pintores; él haría una pieza de teatro y yo lo ayudaría en la escenografía». Surgían de la conversación, dice Tokeshi, docenas de proyectos; «como en sus poemas, actos de iluminación y entusiasmo» (Tokeshi, 2007, p. 104).

Las palabras del artista dan cuenta de un trabajo, literal y metafóricamente, «a cuatro manos», perfectamente coordinado, en armonía. Y, no obstante, libre de jerarquías, los roles no se confunden, la autoría queda intacta y reconocible: el poeta escribe y el artista plástico trabaja con las imágenes. Una imagen sugiere un poema, a veces; otras, el poema convoca a la imagen.

¿Cómo estudiar la relación entre la palabra del poeta y los dibujos, las imágenes de Tokeshi? ¿Cómo abordar el trabajo realizado conjuntamente por ambos artistas y que abarca áreas tan diversas como el teatro, la televisión, poemarios, cuentos para niños «ilustrados» por Tokeshi, así como textos de Watanabe escritos a partir de —«inspirados» en— dibujos, cuadros, instalaciones de Tokeshi? En el texto *in memóriam* ya citado, el artista plástico confiesa: «Muchas veces, en esos días de sequía creativa he tomado al azar un libro de José y ha sido como esas lluvias que son una revelación, y me he puesto a pintar». Y explica que su primera instalación fue inspirada por «El envío», poema incluido en *El huso de la palabra* en el que el poeta, en medio de su dolor, agradece al dador anónimo de la sangre que lo reconforta: «Una delgada columna de sangre desciende desde una bolsa de polietileno», y comprende que esa sangre «Habla, sin retórica, de una fraternidad, más vasta. Dice que viene de parte de todos, que la reciba como un envío de la especie» (Watanabe, 2008, p. 107). Su lectura, explica Tokeshi (Tokeshi, 2007, p. 104), lo llevó a hacer una bandera con bolsas de transfusión. Asimismo, tenemos referencias de Watanabe escribiendo a partir de dibujos de Tokeshi, como ocurrió con más de un poemario. Estos procesos de inspiración, diseminación, contaminación, reelaboraciones y diálogo contradicen de manera evidente la usual percepción de los críticos respecto de la relación palabra-imagen, que condena a esta a la subordinación respecto de aquella. Y ante esta certeza surge la pregunta sobre cómo estudiar el proceso creativo «a cuatro manos» descrito por Tokeshi desde una perspectiva no jerarquizada y más creativa.

En el caso específico de los dibujos que suelen acompañar los poemarios, la palabra «ilustración» refiere a una relación jerárquica en la que el dibujo se subordina al texto escrito; es decir, depende de este, no es autónomo y, en virtud de ello, su único valor, para algunos, radicará en la «fidelidad» al original, que es el texto verdadero, el que verdaderamente importa. Para aquellos que abogan por la «autonomía» del texto,

el segundo será valorado en tanto sea «infiel»; es decir, en tanto se distancie del primero y se construya como otro, nuevo, y por ello original.

El culto a la «originalidad» y el desdén por la «copia», la «imitación», en suma, a los productos creados a partir de un «original», se mantiene aún vigente pese a las teorías estructuralistas y posestructuralistas, a la intertextualidad y el dialogismo. Y palabras como «subordinación», «dependencia», «ilustración», «fidelidad», «infidelidad», entre otras, remiten a las que emplean estudiosos, críticos y espectadores en general para referirse a las adaptaciones cinematográficas, sobre todo cuando estas se basan en novelas prestigiosas.

Desde esta constatación, propongo estudiar la relación palabra-imagen con algunas herramientas que brindan las teorías de la adaptación, aplicándolas a los seis dibujos creados por Tokeshi que «ilustran» el poemario *Historia natural* (1994); es decir, tratarlos como «adaptaciones» del texto poético. Esta aproximación permitirá plantear las ideas, o mejor, los prejuicios en torno a las adaptaciones, y establecer las nuevas propuestas generadas desde el dialogismo intertextual. Dichas propuestas enriquecen el análisis y la recepción de los «textos adaptados» en tanto provenientes de un texto primero o «hipotexto», en términos de Genette.

Si mi hipótesis es cierta, podrá aplicarse a la relación entre la palabra y el dibujo de manera que permita trascender los estrechos límites a los que términos valorativos y moralistas como los referidos —«subordinación», «fidelidad», «dependencia», «mera ilustración»— condenan el estudio de las adaptaciones y, en general, de cualquier texto creado a partir de otro.

Sánchez Noriega, en su estudio *De la literatura al cine*, habla de «trasvases» para referirse a «las adaptaciones, trasposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones, o como quiera llamarse a los procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta» (Sánchez Noriega, 2000, p. 23); y, fiel a su ánimo clasificatorio, identifica una gran diversidad de «trasvases» que abarca desde aquellos

en los que los medios son «homogéneos» —del cine al cine (*remake*), del teatro al teatro, de la serie de televisión a la película o viceversa, de la novela al cine o viceversa, etcétera— hasta los trasvases entre medios «absolutamente heterogéneos» —de pintura a música, de literatura a pintura, de poema a escultura, de música a poema, etcétera—. Sánchez Noriega hace una diferencia entre las «adaptaciones» —de la novela al cine— que, en principio, «necesariamente son subsidiarias de la obra original» y los «trasvases en general» —entiendo «heterogéneos»—, en los que la diferencia radical entre los medios «exige hacer una obra original: no se puede trasladar un cuadro a una obra musical». Pero es interesante notar que para Sánchez Noriega no solo la radicalidad de la diferencia entre los medios da lugar a una obra nueva, original; también ocurre «entre medios homogéneos» cuando «el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina», y pone como ejemplo de ello la serie picassiana a partir de las *Meninas* de Velásquez o *La última cena* de Warhol; es decir, de pintura a pintura (Sánchez Noriega, 2000, p. 24).

Para el caso específico de las adaptaciones de la novela al cine, elabora una discutible y obsoleta tipología que sigue el criterio fidelidad-creatividad, en donde la «fidelidad» extrema da lugar a lo que llama con cierto menosprecio «adaptación como ilustración», y que tiene valor:

[...] por la divulgación de una obra y por la comercialidad, y muy raras veces por su valor estético o la propuesta cultural que supone. Hay una fidelidad rigurosa hacia el texto literario y, por tanto, no se puede rechazar la adaptación por algún tipo de traición; pero no hay obra fílmica significativa y autónoma respecto al original (Sánchez Noriega, 2000, p. 64).

Y en el extremo opuesto de la «adaptación como ilustración», como contraparte de esta, distingue dos tipos de adaptación: la «libre» y la «interpretativa», enfatizando en que «el menor grado de fidelidad a una obra literaria» da como resultado una «obra cinematográfica singular»

que muestra la autoría de un «creador genuino» (Sánchez Noriega, 2000, p. 66). Es decir, la originalidad solo es posible desde la infidelidad; los frutos de la fidelidad son meras ilustraciones de escaso o nulo valor artístico.

Ocurre, sin embargo, que la «fidelidad» —desdeñada por quienes la califican como «mera ilustración» en oposición a la «originalidad creativa», y celebrada por quienes valoran una película en tanto no traiciona a la novela de origen— es, como señala Stam, «*highly problematic for a number of reasons*» (Stam, 2000, p. 20). Stam sostiene que aun en el caso de que el cineasta se propusiera ser «absolutamente fiel» llevando al cine una novela «objetiva», «exterior», «visual», «adaptable», esas que algunos llaman «cinemáticas» porque sus autores utilizan un «lenguaje cinematográfico» (aunque nunca quede muy claro qué se entiende por escritura cinematográfica), y tratara de seguir minuciosamente cada episodio de la trama del relato, no lo conseguiría. Y esto porque donde el novelista escribió<sup>1</sup>: «*She sat down and opened the box, Inside were letters, clippings, photographs, a pair of earrings, a Little gold signet ring, and a watch chain braided of hair and tipped with gold swivels. She touched the letters with her fingers, touched them lightly, and she smoothed a newspaper clipping on which there was an account of Tom's trail*» (citado en Stam, 2000, p. 55), aun cuando efectivamente el cine puede contar y mostrar todas y cada una de las acciones realizadas por Ma Joad en el momento en que se sienta y contempla los objetos del pasado, antes de abandonar para siempre la casa en Oklahoma, sus medios expresivos imponen una serie de exigencias ajenas a la novela y que Stam llama «automatic difference» (Stam, 2000, p. 55). Así, donde John Steinbeck escribió «fotografías», Ford tuvo que escoger fotografías específicas; elegir un par de aretes cuyas características no han sido descritas, un «pequeño anillo»; mandar a imprimir un periódico, definir su contenido, el titular,

---

<sup>1</sup> Sigo el análisis de Robert Stam de *Grapes of Wrath*, la novela de John Steinbeck (1939) que John Ford adaptó un año después. Véase Stam, 2000.

las fotografías, decidir en qué lugar aparece la noticia del juicio a su hijo Tom. Y no solo eso: la actriz que interpreta a Ma Joad, con su cuerpo, su gestualidad, su voz, ausentes en la novela, imprimirá nuevos sentidos, carácter y significados al personaje. Asimismo, los elementos de la puesta en escena —la iluminación, el encuadre, los planos, los movimientos de cámara, la música, los ruidos, elementos que no le son necesarios a la novela— forman parte de los recursos que el cineasta deberá emplear para narrar la historia. De allí que la exigencia de fidelidad, intentar decir lo mismo y de la misma manera solo que empleando otro medio, es una preocupación tan inútil y poco productiva, no solo imposible sino indeseable, como lo es la de «infidelidad».

Stam propone estudiar la adaptación como una «lectura» de un texto original o primero, el hipotexto, que es transformado «by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization» (Stam, 2000, p. 68); lectura que necesariamente es «parcial, personal, conjetural», lo cual indica que un mismo hipotexto va a generar necesariamente diversos hipertextos en virtud de la serie de complejas operaciones que supone el tránsito de un texto a otro. Vistas de este modo, las adaptaciones dejan de ser objetos subordinados para constituirse en textos que «dialogan» con el primero iluminando zonas ignoradas, ignorando otras; transformándolo, subvirtiéndolo y produciendo nuevos sentidos.

Trasladándonos del ámbito de las adaptaciones cinematográficas al de las «ilustraciones de poemas», en el caso específico de *Historia natural* (1994) podemos convenir en que estas son resultado de la «lectura» de Tokeshi. El artista lee el conjunto de poemas que, dividido en cinco secciones, le entrega el poeta, y plasma seis dibujos: uno para la portada y los otros cinco corresponden a cada una de las secciones, que distribuye de la siguiente manera:

1. *La zarza*

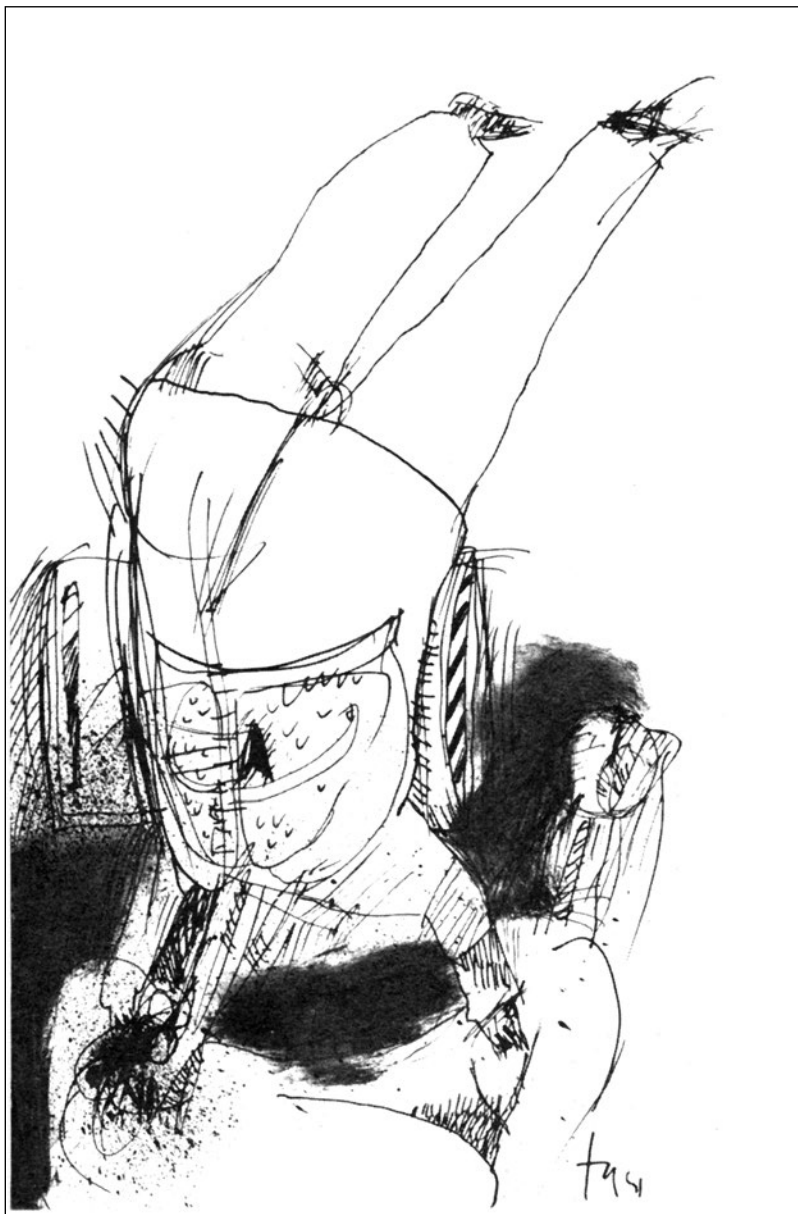
2. *El otro cuerpo*
3. *Historia natural*
4. *Museo interior*
5. *Coda*

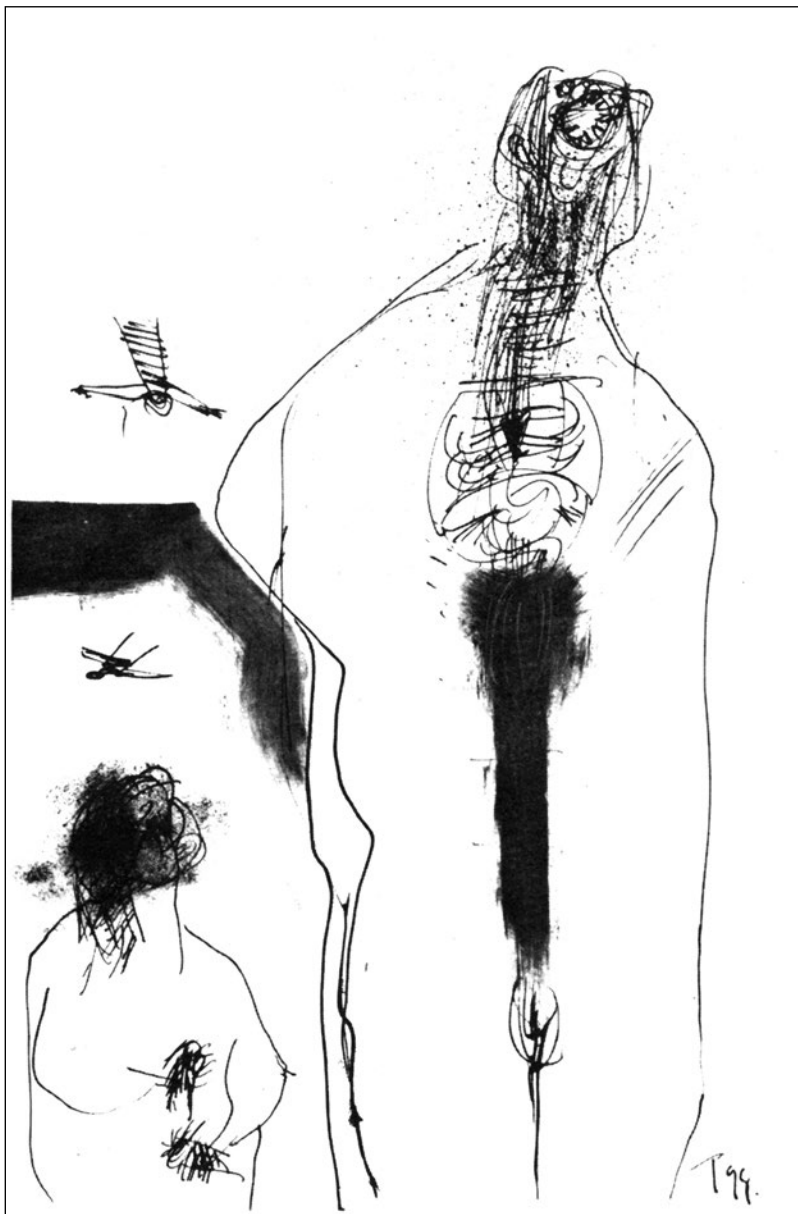
*Historia natural* alude a una historia que no es intelectual; es la historia del cuerpo, de la naturaleza, de lo biológico. Es allí donde nace y vive el discurso, el yo poético que construye metáforas a partir de aquello que mira, observa, toca, huele. Todo el conocimiento, toda la poesía, todo lo que se dice y se calla, lo que se piensa, lo que se sufre y se goza, proviene del cuerpo, el cuerpo que se enferma y es preciso sanar: «Despierta y pelea, muchachito, la puta / de los huesos / ya viene» (Watanabe, 1994, p. 42).

Tokeshi lee la radicalidad de la presencia del cuerpo, de lo físico y natural en ese minimalismo y concreción de las imágenes propuestas por el poeta para elaborar la concepción, y con trazos limpios, rápidos, funcionales, construye imágenes figurativas mas no realistas, tan despojadas y desnudas en apariencia como los poemas donde las manchas negras de la oscuridad amenazante dan cuenta de ese espacio al que «la luz hospitalaria» se resiste y crea «nuestro pequeño espacio de confianza. Más allá de la sutil frontera, en la oscuridad / nos atisba la repugnante fauna que el viejo crea / los imposibles injertos de los seres del aire y la tierra / y que hoy son para su propio y vivo miedo: / La imaginación trabaja sola, aun en contra» (Watanabe, 1994, p. 11).

Allí, en los dibujos (figuras 36-39), los cuerpos están despojados de cerebros; donde debieran estar, solo hay manchas negras, cavidades vacías. Solo el dibujo de la carátula y el último, que corresponde a la coda, presentan pequeñas cabezas que recuerdan a animales prehistóricos en cuerpos en los que asoma lo humano.







T99.



**Figuras 36-39.** Eduardo Tokeshi, *Sin título*, 1994, tinta sobre papel. Dibujos que acompañan los poemas de José Watanabe, publicados en *Historia natural* (Lima: Peisa, 1994).

Por razones de espacio, apenas me detendré en este último dibujo, el que corresponde a la coda y antecede al poema «De la poesía», que no solo es el arte poética de *Historia natural*, sino deviene en un discurso sobre el origen, el inicio de la vocación poética: el niño bajo un árbol donde deja «diariamente sus quehaceres de intestino» se descubre poeta cuando, mientras se alivia, mientras limpia su cuerpo (la depuración del buen animal), descubre con estupor, con asombro, con admiración, cómo «en medio de una anterior limpieza / crecía / una incipiente y trémula plantita. Y lo estremeció la imaginación del viaje / de la pequeña menestra / a lo largo de su cuerpo, su recorrido indemne [...] la planta mínima, tu principio, tu verde banderita, / poesía» (Watanabe, 1994, p. 89). Así, la poesía brota del cuerpo, de aquello que el cuerpo ha comido, procesado y que luego elimina —«verde banderita»— y adquiere vida propia. Tokeshi entiende un cuerpo que parece humano en posición de defecar y del que asoma una cabeza de animal, pero sin apenas negros que la oculten; sin negros que amenacen sus contornos como si, finalmente y tras un largo tránsito por la vida —los pesares del cuerpo, el dolor por la muriente, por el hermano Juan, el pasado perdido recuperado en el «olor que viaja instantáneo a fundirse con su otro»; el presente de «comensales solos / y diezmadados» desde donde se constata el final; desde donde se le habla al padre que ya no está: «nuestras casas, Don Harumi, están caídas» (Watanabe, 1994, p. 61)—, quedara confirmada la certeza de la madre cuando allá en el norte, en la infancia, espantaba a la muerte con un huevo: «La vida es física. Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo / y así podía vencer» (p. 39).

Y el dibujo quieto, imperfecto, negándose a obedecer las proporciones simétricas y matemáticas del cuerpo humano señaladas por Leonardo en el dibujo de *El hombre de Vitruvio*, evoca los versos de «La cura» de la sección *Historia natural*: «En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre. / En mí se harán todos los milagros. Eso vi, / qué no habré visto» (p. 40).

Eso vio Eduardo Tokeshi, tal vez. Eso vimos nosotros lectores gracias a él y a José Watanabe. Palabras e imágenes salvadoras.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Genette, Gerard (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert (2000). Beyond fidelity. The dialogics of adaptation. En James Naremor (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Tokeshi, Eduardo (2007). Watanabe. *Ideele*, (181), 104.
- Watanabe, José (1994). *Historia natural*. Lima: Peisa.
- Watanabe, José (2008). *El huso de la palabra*. Valencia: Pre-textos.



**TABLAS PINTADAS DE SARHUA.  
APROPIACIÓN Y REELABORACIÓN DE CONSTRUCCIONES  
VISUALES Y ESCRITAS PARA LA REPRESENTACIÓN  
Y TRANSMISIÓN DE DISCURSOS SOBRE RITOS,  
TRADICIONES Y CONFLICTOS SOCIALES**

**Gabriela Germaná Roquez**  
Universidad Estatal de Florida

Las denominadas tablas de Sarhua han pasado por un complejo y excepcional recorrido desde sus orígenes en el siglo XIX hasta la actualidad. Durante el siglo XIX y hasta la década de 1960, en la comunidad campesina de Sarhua (alturas del distrito de Víctor Fajardo, Ayacucho) se elaboraban unas vigas pintadas asociadas al ritual del techado de las casas y que cumplían, según diversos estudios, una función cohesionadora dentro de la comunidad. A mediados de la década de los años setenta, mientras en la misma Sarhua estas vigas estaban por desaparecer, en Lima los migrantes sarhuinos empezaron a realizar una variante, bajo el formato de tablas rectangulares, con fines decorativos y para la venta en el mercado urbano, aunque con el propósito también de dar a conocer el modo de vida de su comunidad, de manifestar su presencia como ciudadanos peruanos y de reclamar ante las constantes injusticias sufridas. Actualmente se realizan tanto en el formato rectangular como una versión decorativa de las antiguas vigas.

A lo largo de toda su historia, sin embargo, y a pesar de los cambios, la estructura compositiva de las tablas de Sarhua ha mantenido la presencia constante de imágenes y textos en estrecha correspondencia. Se trata, por lo tanto, de una relación significativa cuyo análisis nos lleva a dos momentos específicos y cruciales en la historia de esta manifestación plástica que coinciden con coyunturas de crisis, conflicto y ruptura en la comunidad que las produce. El primero está relacionado a sus orígenes en Sarhua en el siglo XIX y el segundo a su reinvención en la ciudad de Lima a mediados de la década de 1970.

### **ORÍGENES DE LAS VIGAS PINTADAS DE SARHUA**

Los ejemplares más antiguos de vigas pintadas de Sarhua que se conocen hasta el momento datan de fines del siglo XIX. Realizadas bajo el mismo formato hasta la década de los años setenta (figura 40), se trata de troncos cortados verticalmente por la mitad en cuya zona uniforme se encuentran una serie de representaciones pintadas, realizadas de manera anónima y por encargo de los padrinos de un matrimonio cuando una pareja de la comunidad terminaba de construir su nueva casa. Las pinturas muestran, dispuestas en recuadros a lo largo de la viga, las representaciones y los nombres escritos de los miembros de la familia y amigos de ambos esposos que habían colaborado significativamente en la construcción de la casa. En los extremos de la tabla se representan elementos religiosos de carácter sincrético: en la zona superior, las deidades andinas del sol y la luna; en la zona inferior, por lo general la Virgen de la Asunción, patrona de Sarhua, o un santo católico. La composición se completa con un texto, en la zona más baja de la tabla, que indica los nombres de los padrinos que ofrendaron la pieza, de los esposos que la recibieron y la fecha del evento.



Figura 40. Anónimo, viga de techo tradicional ofrendada por Marceleno H. P. a Eloy Alarcón y Odelia Baldión (detalles), 1975, tierras de color sobre tronco de madera recubierta con base de yeso y cola, ca. 290 x 30 cm, Colección Vivian y Jaime Liébana, Lima.

Es importante destacar que, a pesar de la sencillez con la que están elaborados los personajes, las personas representadas en las vigas son miembros reconocibles de la comunidad sarhuina. Los elementos usados para su identificación no son los rasgos fisionómicos ni las características físicas, sino la vestimenta, las actividades a las que se dedican (trabajados con mayor detalle que la anatomía de los personajes) y, sobre todo, el nombre escrito.

La ubicación en el espacio pictórico de cada grupo de personajes depende en gran medida del grado de colaboración —económica, material o laboral— que cada familiar o amigo tuvo en la construcción de la casa. La ausencia de un miembro del entorno cercano, por otra parte, señala a quien no colaboró o a quien tiene alguna desavenencia con los dueños de la casa, lo que dará lugar a que, posteriormente, con la ayuda de la comunidad, se busque solucionar los conflictos y restablecer los lazos perdidos<sup>1</sup>. Asimismo, solo las actividades que son consideradas adecuadas por la comunidad sarhuina son representadas como distintivas de cada personaje. Se trata, por lo tanto, de una plástica normativa, relacionada a la transmisión de un orden social, aspecto reforzado también por el texto de la zona inferior de la viga, donde queda instituido el nuevo lazo creado entre los padrinos y la pareja de esposos. Imagen y texto se constituyen no solo en representación de, sino en un ritual integrado a sistemas estructurales de intercambio, reciprocidad y cohesión social.

La pregunta, sin embargo, es: ¿por qué un pueblo mayoritariamente quechuhablante y por lo tanto ágrafo, por lo menos hasta finales del siglo XX, incluye en uno de sus elementos simbólicos más importantes una serie de datos escritos en castellano? Más aún si estos datos son parte indispensable para la comprensión cabal del significado de la representación y función de la viga. Y de ella surge otra pregunta: ¿de dónde surgen estas vigas pintadas, su composición y tipo de representación?

Las primeras investigaciones en torno a las tablas de Sarhua<sup>2</sup> suelen ubicar el origen de esta forma de manifestación pictórica en tiempos

---

<sup>1</sup> Conversación personal con Primitivo Evanán Poma (octubre de 2011).

<sup>2</sup> Las notas pioneras fueron escritas entre 1975 y 1978 por el historiador Pablo Macera con motivo de las primeras exposiciones de las tablas de Sarhua en Lima; al respecto, ver Macera (1975). A ellas siguieron los estudios de la antropóloga Josefa Nolte (1991) y los del historiador Luis Millones, quien desde fines de la década de 1980 ha venido publicando, generalmente en conjunto con otros investigadores, una serie de libros y artículos sobre diversos aspectos de las tablas de Sarhua (Millones & Pratt, 1989;

prehispánicos, señalan su continuidad en el Virreinato a través de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala, y en la República en la forma de las vigas pintadas. Tanto Luis Millones y Mary Pratt como Josefa Nolte se basan en los textos de cronistas del siglo XVI como Polo de Ondegardo, Pedro Sarmiento de Gamboa y Cristóbal de Molina para explicar la existencia de tablas o paneles pintados con representaciones figurativas en tiempos incaicos. Millones y Pratt indican que los cronistas citados «recuerdan que en los templos pintados de Poquencancha y Coricancha se encontraron paneles pintados ilustrando escenas con sugerencias morales dirigidas a los seguidores del Inca. Los relatos de los cronistas sugieren un conjunto de escenas normativas que registraban los orígenes de la sociedad y describían la conducta humana» (Millones & Pratt, 1989, p. 30).

Nolte, por su parte, se refiere a estos paneles como *quellcas* pintadas<sup>3</sup> y señala: «Quelca designa el trazo o dibujo hecho sobre cualquier superficie, así como a las pinturas hechas sobre tablas para registrar los acontecimientos más importantes que sucedían durante el mandato de un inka. Los *quellcacamayoc* eran los historiadores del Tawantinsuyo. Ellos, que registraban gráficamente la historia en cada tabla, podían relatar de memoria y con meticulosidad los hechos registrados en ellas» (Nolte, 1991, p. 28).

Más adelante apunta: «De los comentarios de Sarmiento y Molina se desprende que las pinturas eran figurativas, un arte realista basado en escenas representadas en secuencia y enlazadas por la trama del asunto tratado» (Nolte, 1991, p. 31). Asimismo, argumenta que las pinturas

---

Millones & Lemlij, 2004). También son importantes, en la década de 1990, el texto que la antropóloga María Elena del Solar realizó para el catálogo de la exposición Memoria de Sarhua (Del Solar, 1996) y los trabajos que realizaron en conjunto Pablo Macera, la historiadora Rosaura Andazábal y el pintor sarhuino Carmelón Berrocal (Berrocal, Macera & Andazábal, s.f.). La investigación más reciente es la de la antropóloga Olga González Castañeda (2011).

<sup>3</sup> Toda la información que se tiene de los paneles pintados incaicos proviene de las crónicas citadas, pues no existe hasta el momento ninguna evidencia arqueológica.

de los linajes de los incas fueron realizadas por los *quellcacamayoc* «siguiendo las prescripciones y patrones sobre el uso de espacios y del color del Arte Inka» (p. 31). Es en este mismo sentido que Guamán Poma de Ayala habría realizado las ilustraciones de *La Nueva Crónica y buen gobierno* (1615) durante el Virreinato, como un recurso «que estaba predeterminado por la función de registro que tuvo la tradición de la *quellca* inca» (p. 22). La palabra escrita habría reemplazado la narración oral prehispánica. Las láminas de *La nueva crónica*, por lo tanto, «conjugan la vieja tradición inka con el alfabeto introducido por los invasores» y su autor sería «el heredero de la tradición de las *quellcas*» (p. 22). Finalmente, Nolte concluye que las tablas de Sarhua, por «la concepción del espacio y la armonía de formas y proporciones son las que permiten establecer asociaciones con los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala» (p. 22).

La propuesta de Millones, Pratt, Nolte y otros investigadores que siguieron en esta línea, parte en gran medida de interpretaciones que actualmente vienen siendo revisadas y que consideraban que la figuración había formado parte de los modos de representación incaicos<sup>4</sup>. Thomas Cummins, sin embargo, en su libro *Brindis con el Inca*, deja en claro que en la época incaica no hubo figuración: «[...] las imágenes no mostraban su significado a través de figuras naturalistas, [...] tenían una relación pictórica creada por un arreglo narrativo compositivo» (Cummins, 2004, p. 192). Las tablas pintadas o *quellcas*, por lo tanto, eran un sistema mnemotécnico o pictográfico usado por los incas para transmitir información y eran descifradas, así como los quipus, solo por entendidos<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Uno de los casos más conocidos es el de los queros coloniales con imágenes figurativas que hacen alusión al pasado incaico. Durante mucho tiempo fueron considerados como incas y sirvieron, por lo tanto, para afirmar la presencia de figuración en las artes incas.

<sup>5</sup> Es revelador, en este sentido, el ejemplo que Cummins proporciona sobre los tabletes pintados incaicos: «En 1582, el mestizo Antonio Díaz de Porras declaró que había

La relación establecida entre las tablas de Sarhua, el pasado incaico y los dibujos de Guamán Poma, como señalan oportunamente Manuel Burga (2005) y Olga González-Castañeda (2011), resultaría, más que de una demostración histórica, del interés por un discurso construido para dar legitimidad y autenticidad a una tradición pictórica andina. En todo caso, señala Burga, de existir similitudes entre los dibujos de Guamán Poma y las tablas de Sarhua, «[...] más que probar la continuidad de una tradición pictórica andina, demuestran la persistencia de categorías andinas para organizar el espacio, la sociedad y las ideologías en los Andes. Categorías que se reflejan —de manera similar— en los dibujos de Guamán Poma y en las tablas de Sarhua. La persistencia de lo andino genera estas similitudes y no estas similitudes pueden tomarse como pruebas de una tradición pictórica que ha persistido en los Andes sin grandes alteraciones» (Burga, 2005, p. 226).

El origen del conjunto de las artes populares tradicionales peruanas ha sido ampliamente documentado y explicado por los historiadores Pablo Macera y Francisco Stastny. Sus textos pueden proporcionar el marco teórico adecuado para intentar una nueva definición de la trayectoria histórica de las tablas de Sarhua (Macera, 1979; Stastny, 1981).

Stastny explica que la conformación característica de la mayor parte de las piezas del arte popular tradicional en el Perú tuvo lugar durante el siglo XIX, a partir de la transformación de las artes virreinales provincianas como consecuencia de la emergencia de la burguesía de las ciudades del interior del país y del campesinado. Si bien diferenciados en la escala social, ambos grupos conformaron conjuntos homogéneos, distanciados de la esfera de la cultura dominante, y lograron el suficiente poder económico e independencia ideológica como para desarrollar un estilo de vida propio y patrocinar a artistas que materializaran su visión del mundo.

---

doce jueces que no podían arbitrar, sino en cuanto a juzgar, juzgaban según por las leyes que ellos tenían, las cuales entendían por unas señales que tenían quipos que son nudos de diferentes colores, y por otras señales que tenían en una tabla de diferentes colores por donde entendían la pena que cada delincuente tenía» (Cummins, 2004, pp. 192-193).

Las artes campesinas, sin embargo, a diferencia del arte burgués provinciano, que fue reemplazado por objetos importados de menor valor, pudieron mantenerse más tiempo (hasta entrado el siglo XX) debido a su bajo costo y a su importante contenido simbólico, insustituible por ningún otro objeto foráneo (Statsny, 1981, p. 24).

Otro aspecto que Statsny aclara es el relacionado a la presencia de aspectos prehispánicos y virreinales en el arte popular tradicional. Basándose en la teoría de la disyunción (p. 55), Statsny señala que se puede distinguir cómo, si bien en la mayoría de las piezas son las formas virreinales las que están en la superficie, las que proveen el lenguaje formal y el mensaje explícito, los contenidos provenientes de la tradición andina prehispánica, prohibidos durante el Virreinato, se encuentran ocultos bajo estas «y es necesario un esfuerzo especial para revelarlos» (p. 55). Se trata, por lo tanto, de un complejo proceso por el cual «[...] la forma occidental no es sólo una cobertura exterior. Es, en realidad un componente intrínseco de la ideología sincrética de la población campesina. [...] De manera, pues, que la herencia virreinal del arte popular es tan importante como la prehispánica. Es uno de los dos afluentes que lo componen y es aquél que proporciona el discurso formal, el lenguaje artístico y expresivo, en el cual todos los contenidos son transmitidos y objetivados [...]» (Statsny, 1981, p. 55). Pablo Macera, por su parte, afirma que durante la época virreinal existió siempre una variante popular del arte culto<sup>6</sup>. Pero es con la Independencia, cuando la ciudad criolla republicana «por su propia conveniencia reforzó el aislamiento campesino», que se «favoreció sin querer el fortalecimiento de una subcultura en el campo andina»,

---

<sup>6</sup> Macera señala que «lo popular fue más bien un arte reactivo y paralelo y “contemporáneo” a los estilos oficializados. Cada vez que un estilo quedaba oficialmente consagrado aparecía un estilo popular como una forma de decir NO y aparentar un SI. En una sociedad sin memoria alfabeta e institucionalmente organizada, los pintores no podían darse el peligroso lujo psicológico de organizar una memoria visual completa [...]. El arte popular “barroco” dialogaba con el otro barroco sin eliminarlo» (Macera, 1979, p. XXXV).

permitiendo que «los hombres del campo pudieran elaborar un universo estético a su medida» (Macera, 1979, p. XXXVII).

Macera, asimismo, estudia en detalle el caso de los denominados «primitivos», pinturas populares sobre yeso realizadas en Cusco en el siglo XIX. El historiador hace notar que lucen «materialmente como trozos de pared, como paredes recortadas», lo que no se debería a una simple preferencia estética, sino a complejos procesos de cambios (políticos, económicos y sociales) que habrían empujado a los artistas en esa dirección. Ante la imposibilidad de seguir pintando murales en las ciudades (el empobrecimiento del Perú después de las guerras de Independencia tuvo como consecuencia la gran disminución de encargos de obras de arte), «[...] El muralista debía olvidarse de la ciudad y acudir al campo pero con un nuevo registro. Era necesario buscar un nuevo producto estético que satisficiera al mismo tiempo todas las posibilidades y necesidades del mundo rural: algo más barato que el lienzo, algo que fuera un compromiso entre el mural y el lienzo. De todas estas posiciones, exigencias y esperanzas nacieron estos murales portátiles a escala doméstica.» (Macera, 1979, pp. XXXIX-XL).

Siguiendo los estudios de Stastny y Macera, es posible plantear que las vigas pintadas de Sarhua fueron a fines del Virreinato una versión popular de un arte mural oficial y que luego, como en el caso de los primitivos cusqueños, estos «pedazos de techo» pasaron al ámbito doméstico rural. Ahí, si bien mantuvieron las características formales del arte occidental (composición, decoración), los temas y motivos fueron cambiando y adaptándose a los pedidos y necesidades de la clientela rural<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Algunos investigadores han planteado el origen virreinal de las tablas de Sarhua debido a su similitud con las vigas pintadas de los techos de las iglesias andinas de este periodo, así como con las pinturas de la misma iglesia de Sarhua. Sin embargo, esta semejanza solo ha sido señalada y no ha sido analizada con mayor detalle. Luis Millones indica: «Las “tablas” tradicionales más antiguas tienen fechados del siglo XIX y resulta claro que se hicieron con las técnicas y no pocos motivos de la iglesia de Sarhua, que está colmada de decoraciones barrocas» (2011).

Como secuela de un arte oficial, no sería extraña la presencia de los textos en castellano. Si los pintores de estas vigas inicialmente fueron muralistas ciudadanos, ellos habrían incluido a pedido de sus nuevos clientes rurales los nombres de las personas representadas en las tablas, así como el texto (cuyo modelo fue evidentemente tomado de los documentos oficiales virreinales) en el que se indica quiénes son los donantes y la fecha en que se hace entrega de la tabla. Posteriormente, cuando la pintura de las vigas pasó a ser un arte campesino, realizado por los mismos sarhuinos, los textos, poco complicados y siempre con la misma estructura, pudieron ser reproducidos, aunque con las consecuentes fallas ortográficas y de concordancia<sup>8</sup>.

Aquí es importante la definición que Peter Hulme hace del discurso colonial. Según Hulme, se trata de «[...] un conjunto de prácticas lingüísticas [...] unificadas por su despliegue común en la organización de asuntos coloniales, un conjunto que podía incluir el más formulístico [sic] y burocrático de los documentos oficiales [...] con la más humilde y no-funcional de las novelas románticas [...]» (Adorno, 1988a, p. 18).

Pero, además, Hulme señala que el discurso colonial, en su estudio, «no puede permanecer como un conjunto de rasgos meramente lingüísticos y retóricos, sino que debe relacionarse a su función dentro de un conjunto más amplio de prácticas socio-económicas y políticas» (p. 18).

---

<sup>8</sup> Algunos ejemplos de textos presentes en la zona inferior de las vigas: «EN EL PUEBLO DE SAR / HUA A 22 DE OCTUBRE DE / 1943 SE PRESENTO UNA / TABLA PINTADA MI COM / PADRE DON SANTOS YUCRA / Y MI COMADRE EVENIA POMA / SONCCO PARA MI EVACIO E / VANAN Y MI ESPOSO DOÑA / JUANA QUSIPE, SINA MAS / EVACIO EVANAN [firma]». (Col. Primitivo Evanán). «ME PRINSINTO ESTA / TABLA PARA SU / RECUERO MI COM / PADRE COMADRE DON ELIAS BA / LDIÓN DOÑA ROSA / POMACANCHARI / HACE MI PRISIN / TO CON MI / VOLUNTAD / HASTA PARA SIEMPRE / SARHUA 5 DE SIETEMBRE DE 1,966» (Col. Jaime Liébana). «YO PRECENTO ESTA TABLA A MI / COMPADRE DE FELICIANO CHACON / I SU SEÑORA DOÑA VICTORIANA BALDION / CON LA BOLUNTAD DE SU COMPADRE ANTONIO / CHUCHÓN I SU SEÑORA CRISTIANA YANOME / SARHUA 10 SETIEMBRE DE 1,967» (Col. Jaime Liébana).

Por ello, consideramos que la permanencia de esta fórmula textual en las tablas de Sarhua no debe considerarse solo como una repetición, sino que demandaría un estudio más detallado que precise la manera en que esta se adaptaba a dinámicas y reglas sociales determinadas dentro de la comunidad sarhuina.

## **LA REINVENCIÓN DE LA PINTURA SARHUINA EN LIMA**

En 1974, momento en el que el uso simbólico de las vigas pintadas caía en el olvido en Sarhua, Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices, dos migrantes de esta comunidad, realizaron por primera vez en Lima una viga pintada al estilo tradicional para acompañar la fiesta que aquí se celebraba por el aniversario de Sarhua<sup>9</sup>. A la festividad asistieron dos reconocidos antropólogos ayacuchanos —Salvador Palomino Flores y Víctor Cárdenas Navarro—, quienes, interesados por esta manifestación plástica, motivaron a Evanán y a Yucra a continuar la producción de las pinturas. Asimismo, contactaron a los artistas con el coleccionista de arte popular y dueño de la galería Huamanqaqa, Raúl Apesteгуа. El 6 de agosto de 1975 se inauguró la primera exposición de las que desde ese momento empezaron a denominarse tablas pintadas de Sarhua.

Además de dos vigas al viejo estilo —y otros objetos tradicionales de Sarhua como bastones y ponchos—, la exposición incluyó nueve pinturas completamente diferentes a las tradicionales, tanto por su formato como por su temática: sobre planchas de madera rectangular los artistas sarhuinos representaron diversas escenas que evocaban

---

<sup>9</sup> Las fiestas tradicionales de Sarhua son hasta la actualidad organizadas por las asociaciones de sarhuinos en Lima. En sus inicios tenían un carácter más deportivo. Recién en 1972 se fundó la Asociación Representativa de los Hijos de Sarhua, cuya primera presidencia estuvo a cargo de Primitivo Evanán Poma, y que buscó incorporar mayor cantidad de elementos culturales en sus actividades, contexto en el que se presentó la tabla indicada.



Respecto a las vigas tradicionales, las nuevas tablas de Sarhua conservan algunas características. Olga González señala que «las flores y figuras geométricas que dividían los campos se transforman en marcos decorativos, el estilo naif también se mantiene, con personajes cándidos de formas planas y colores planos, delineados con negro sobre una superficie blanca» (González, 2011, p. 118). A ello se puede agregar la persistencia de la minuciosidad con que se trazan las vestimentas y otros detalles, de una técnica que privilegia el dibujo para definir los motivos representados, del gusto por el color, de la definición de los personajes por sus atributos y no por sus características físicas, y de la indisoluble presencia de imagen y texto.

Pero también se producen grandes cambios, no solo de materiales, formato y temas, sino en los modos de representación, que varían notablemente. Para proyectar escenas de carácter narrativo los pintores sarhuinos necesitaron nuevos recursos pictóricos. Es bastante probable que estos fueran tomados del nuevo entorno en el que se encontraban y que privilegiaran aquella visualidad con la que compartieran algún tipo de afinidad.

El periodo en el que se empezaron a realizar las nuevas tablas de Sarhua está fuertemente marcado por la política de corte socialista-populista del gobierno militar del general Velasco Alvarado (1968-1975). La educación escolar, como ámbito desde el que se podía difundir contenidos que resaltarán aspectos de la cultura local en detrimento de ideologías foráneas, fue una de las preocupaciones centrales de este gobierno y para ello se produjeron nuevos materiales educativos. En ellos, como en gran parte de las publicaciones de difusión estatal, hubo un cuidadoso trabajo de diseño gráfico. El predominio del trazo lineal y los contenidos alusivos a una idealizada vida en el campo son elementos que muchos de los libros educativos compartían con las imágenes de las tablas de Sarhua, lo que habría generado una atracción de parte de los pintores sarhuinos por este tipo de representaciones.

Una vez identificados con esta forma de representación<sup>10</sup>, habrían adquirido otras características de ella, como el uso de una marcada pero básica perspectiva o el estilo naif de representación de los personajes y otros elementos<sup>11</sup>. Incluso los textos a manera de resumen y su ubicación en recuadros en la esquina de las tablas podrían haber recibido alguna influencia de la relación imagen-texto que estos libros presentaban.

Comenta Primitivo Evanán Poma<sup>12</sup> que las primeras pinturas que realizaron solo llevaban el título de la escena representada, a la manera de las vigas tradicionales en las que solo se indicaba el nombre de la persona dibujada. Sin embargo, estos títulos, casi siempre en quechua, no sugerían nada a su nuevo público, por lo que empezaron a incorporar recuadros con textos explicativos en castellano. Objeto, imagen y texto cambian su función: de cohesionadores sociales a transmisores de contenidos.

Los textos, a diferencia de sus predecesores en las vigas pintadas, no mantienen un mismo formato, sino que cada uno constituye una explicación adecuada a lo que se representa en cada imagen<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> También es importante señalar el aprecio que los primeros pintores sarhuinos tenían por el gobierno de Velasco y sus políticas en favor del campesino, pues, como señala Primitivo Evanán, gracias a él muchos provincianos pudieron desarrollar y valorar sus formas culturales en Lima (comunicación personal, julio de 2012). Asimismo, en el 2012 Evanán realizó la tabla titulada *Incarey*, en la que representa a una comparsa de danzantes sarhuinos pasando delante del palco presidencial, reivindicando las acciones del general Velasco a su favor.

<sup>11</sup> Son notorias las similitudes formales con las ilustraciones de Rosario Núñez para los libros de textos escolares de lectura como *Amigo o Paseo*, impuestos por el gobierno militar como una forma de difundir contenidos propios en detrimento de libros como *Coquito*. Es especialmente significativo el caso de *Amigo. Libro de lectura. Primer grado de educación básica regular*, editado por Ministerio de Educación del Perú en Lima en 1975, año en el que se realizaron las primeras tablas de Sarhua en Lima bajo los nuevos cánones urbanos.

<sup>12</sup> Conversación personal, octubre de 2011.

<sup>13</sup> Hay que indicar que los artistas sarhuinos crean determinadas iconografías con sus respectivas leyendas, las cuales conforman un gran corpus al que recurren constantemente, repitiendo con algunas variaciones los mismos temas. Cada iconografía tiene su leyenda correspondiente, la cual es reproducida también con algunas variantes. La ADAPS lleva creados hasta el momento un aproximado de doscientos temas distintos.

Asimismo, el uso del idioma castellano ya no es producto de un proceso para mantener un esquema tradicional, ahora tiene la función de comunicar un contenido a personas que hablan este idioma. Y, más aún, su uso registra la propia experiencia de sus productores: como parte de su adaptación a la ciudad de Lima, los sarhuinos migrantes se vieron obligados a aprender sin ninguna ayuda y con grandes dificultades el idioma castellano. El resultado fue una mezcla de castellano y quechua, definida como *quechuañol*. La configuración de los textos en las tablas de Sarhua, como hace notar Macera, tuvo la compleja tarea de situarse no solo entre el quechua y el castellano, sino entre la oralidad y la escritura (Berrocal & otros, 1992, p. 12). Es evidente una escritura traspasada por la oralidad —sobre todo en un casi inexistente manejo de la puntuación y en ciertas rupturas de continuidad narrativa— y una subordinación del quechua al castellano<sup>14</sup>, lo que se manifiesta principalmente en la permanencia de algunas palabras en quechua y la interpretación de algunas vocales del castellano de acuerdo al sistema fonológico del quechua<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Es interesante la explicación de este proceso que hace Macera a través de la heteroglosia, «[...] típica de escenarios donde concurren múltiples lenguas con relaciones variadas entre sí no exclusivamente bilaterales». Como todas las lenguas orales en el Perú, señala Macera, la relación que el quechua establece con el castellano es de subordinación, hecho que deriva «[...] de una ventaja tecnológica diferencial al momento del encuentro-conflicto, puesto que una de aquellas lenguas (castellana) era ya previamente escrituraria y alfabetizada. De tal modo que, desde entonces, cuando las lenguas subordinadas del Perú han asumido la escritura de algún modo se han occidentalizado a través de esa configuración» (Berrocal, Macera & Andazábal, 1999, p. 14).

<sup>15</sup> Algunos ejemplos de textos tomados de tablas de Sarhua realizadas por Víctor Yucra, la ADAPS, Carmelón y Pompeyo Berrocal: «SERENA / EN LAS GRANDES CATARATAS DONDE RENACEN RIOS A- / GUAS CRISTALES ESPUMOSOS AL PIE DE LOS INMENSOS CE- / RROS EXISTEN SERENAS MUJERES ANGELICALES DE MEDIO / CUERPO DE PEZ AFINAN A LOS INSTRUMENTOS MUSICALES AR- / PA VIOLIN GUITARRA MANDOLINA — LOS NOVICIOS RECURRERA / A LA MEDIA NOCHE PARA INSUPERARSE NUEVAS MUSICAS DEL A- / ÑO — LOS INSTRUMENTISTAS PODRA COMPETIR EN LAS FIES- / TAS Y GANAR CON SUMA FACILIDAD

Son interesantes los propósitos que impulsaron también a Primitivo Evanán y a la ADAPS en la realización de las escenas costumbristas de las tablas pintadas. A través de imagen y texto no solo buscaron mostrar al público urbano el modo de vida tradicional de Sarhua, sino que fueron expresando, aunque de forma más bien implícita, importantes preocupaciones sociales y políticas. Desde sus primeras pinturas en formato rectangular tuvieron la preocupación de dar a conocer en Lima la existencia de un poblado llamado Sarhua, del cual los limeños sabían muy poco o nada y menos aún de los serios problemas que allí se afrontaban.

---

A SUS RIVALES MAS DEFICI- / LES CON AYUDA MAGICA DE LOS URQOS APUSUYOS». Víctor S. Yucra F., 1976 (colección Josefa Nolte). «AYÑE / LOS TRABAJOS FUERTES QUE REQUIEREN FUERZAS Y / BRASEROS COMO LAS CONSTRUCCIONES DE ANDENES / FORTALEZAS CASAS CERCOS TRABAJOS DE EXTENSIONES / REALIZAN EN SISTEMA DE AYÑE HOY POR MI Y MAÑANA POR / TI — TRABAJO POR EL TRABAJO REYNA EL ENTUSIASMO VIVO / LA UNION HACE LA FUERZA — EN LA COCINA TAMBIEN HAY ESPOSAS PREPARANDO COMIDAS EN MINKA Y AYÑE». ADAPS, 1984 (colección CEPES). «CARGO AVIAY / AL FINALIZAR CARGO DESIGNADO POR SU COMUNI- / DAD EL CAGOYOKS DESPEDIRA A SUS FIELES COLA- / BORADORES DISPENSEROS DE CHICHA AMA DE / LLAVES COMPADRES MUSICOS EN MERITO DE AGRA- / DECIMIENTO DE HABER SIRVIDO DESINTERESADA / MENTE DURANTE LA FIESTA — LLEVAN CARGADOS SUS / FIAMBRES FRUTAS HUMITAS OCAS PAPAS TUNA PA- / NES CANTAN BAILAN AL SON DE ARPA BEBEN CHICHA» ADAPS, 1985 (colección CEPES). «VIZCACHA (WISKAKITU) / LA VIZCACHA ES ANIMAL DE LOS APUS, SIRVIN PARA MONTAR ES MULA DE LO APUS O CERROS. CUENTAN QUE EL APU MARIANO BORAQ (SUSIA MILLQA) VAN CON SUS MULAS DE VIZCACHAS A COMO ÑAWI PARA TRAIR LOS HUEVOS DE LOS CÓNDORES». Carmelón Berrocal, década de 1990 (Berrocal, Macera & Andazábal, 1999, p. 48). «ALMAYKANCHA / ALMAYKANCHA ES UNA PLANTA DEL CAMPO DE POCAS HOJAS Y TIENEN ESPENAS GRANDES Y DE PALOS DE ALMAYKANCHA SI HACEN LEÑA PARA COCINAR Y LOS FRUTOS ES DE COLOR MORADO CUANDO ESTA MADORO Y LOS NIÑOS RECOLECCIONAN EL FRUTO DE ALMAYKANCHA PARA COMER, ES CUYA RUTO ES DULCE AGRADABLE». Carmelón Berrocal, década de 1990 (Ibidem, p. 73). «TABLA PINTADA DE SARHUA OVEJERO MAQTA Y SERENA ESTE ES UN CUENTO DEL / PUEBLO DICE LA SERENA CONVIERTE UNA MOGER EN LA LUNA LLENA». Pompeyo Berrocal, 2013.

Ante la falta de atención a los reclamos por contar con una carretera de acceso, con un hospital, con buenos maestros, entre otras necesidades básicas, los pintores sarhuinos consideraron que hacer visible a Sarhua sería una manera de lograr sus objetivos<sup>16</sup>. Este propósito explicaría también el uso de los nuevos recursos figurativos tomados del entorno urbano y de un castellano bastante normalizado. Desde el punto de vista hegemónico, el saber científico, objetivo y razonado, se considera como el único válido para expresar un punto de vista sustentado. Para ser tomados en serio, por lo tanto, debieron de usar elementos de este sistema<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> En la entrevista que ofrecieron Primitivo Evanán y Víctor Yucra a Nilo Espinoza con motivo de su primera exposición en Lima (1975), Primitivo declaraba: «Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua. A ese pueblo olvidado, a ese pueblo que todavía no llega la carretera. A ese pueblo que queremos con toda nuestra alma, que no tiene hospital y que no van buenos maestros. En ese pueblo, hace mucho tiempo murieron 300 niños por falta de medicamentos, murieron por una epidemia. Esto no se debe repetir. Hemos hecho estas tablas para mostrar el arte de Sarhua» (Espinoza Haro, 1975, p. 11). Y más adelante agrega: «Esto es solo el comienzo. El maestro Víctor piensa hacer otras tablas en las que vamos a contar la historia de Sarhua y los cuentos que circulan en el pueblo [...]. Repito no lo vamos a presentar sólo para hacer negocio o algo parecido, sino para que la gente de Lima y de otras partes sepa cómo se lucha por la vida en Sarhua» (p. 11).

Posteriormente, en 1980, en la entrevista que José Sabogal Wiesse realizó a Primitivo Evanán, este explica que en el año 1972 hubo una gran mortandad de niños en la comunidad de Sarhua. Ante este hecho, él y otros sarhuinos migrantes en la ciudad de Lima «recurrimos el año '72 al Ministerio de Salud Pública, pidiendo ayuda médica. De buena gana nos aceptó, pero los funcionarios que fueron al sitio informaron mal, al revés, diciendo que la queja era mentira. A pesar de que ha habido muertos, como 60, 80 niños. Eso está registrado. No obstante estos burócratas recalitrantes con esto nos ha resontrado. Que “¿cómo hacemos gastar al Estado con mentiras? No debemos hacer (lo) más”. Nos ha humillado. Y así la mayor parte de los pedidos: de la posta sanitaria, de la carretera, siempre hemos sido negados. Pensamos ya que no nos hacen caso ¿de qué manera podemos hacernos oír las necesidades que tenía el pueblo? Como respuesta ¡Escogimos el arte!» (Evanán & Sabogal, 1982, p. 5).

<sup>17</sup> Adorno se refiere de manera similar a los escritores autóctonos americanos de 1580-1640: «Al lanzarse al foro público, este sujeto colonial no podía escribir en la lengua autóctona, es decir, la lengua doméstica (de la madre), sino en la lengua pública

Otro sentido que le dieron a las representaciones fue el de revalorar y preservar su cultura tradicional, que consideraron en peligro por la influencia de la modernidad, del capitalismo y de la cultura occidental<sup>18</sup>. Esta preocupación empieza a ser evidente a partir de la década de los años ochenta en algunos de los testimonios de Primitivo Evanán Poma, pero también debido a la aparición de nuevos temas que comentan de manera crítica la migración de los campesinos sarhuinos a las ciudades y la incursión de foráneos en la comunidad. En estas pinturas aparecen elementos alusivos a la condición foránea de los personajes que visten trajes y accesorios occidentales, portan objetos novedosos o equipos electrónicos (aparatos de sonido, cámaras fotográficas).

---

europea del “padre” (el español). Se esforzaba en representar la experiencia nativa no como ritos, costumbres, “folklore”, sino como cronologías, dinastías, en una palabra, historia. Podríamos decir que, para el focalizador que simpatizaba con el proyecto colonial europeo, el discurso colonial conquistador sería “científico” u objetivo, razonado, del dominio del intelecto, en una palabra, masculino. En contraste y desde esa misma perspectiva, el discurso nativo se vería como subjetivo, como el producto del dominio del apetito y de la sensibilidad, lo femenino [...]. En sus obras, podemos ver como el sujeto colonial que ensalzaba lo americano logró “desfemenizar” [sic] la cultura nativa a través de dos estrategias: la racionalización y la erradicación de la “magia” y la “brujería”, y la restauración de la historia, destacando la sociedad autóctona como agente activo (no como víctima) de su propio destino» (Adorno, 1988b, p. 64).

<sup>18</sup> En 1980, Primitivo Evanán expresaba: «En las tablas representamos la vivencia misma de la comunidad, sus leyendas, sus mitos, sus necesidades más que nada [...]. Esto se debe también a mi recorrido a los vecinos pueblos de Sarhua. Hay otros pueblos en la misma situación de Sarhua, olvidados. La gente, quizás están más dedicados a integrarse a la vida de la costa, alinealismo de la vida extranjera, tratando de imitar todos los vicios que tiene el hombre de la costa. A mi manera de ver en vez de hacer esto deberían aprovechar sus recursos organizándose quizás el mismo sistema de organizaciones antiguas. Considero que son muy importantes y positivas sus organizaciones tradicionales» (Evanán & Sabogal, 1982, p. 5). Olga González también constata esta motivación en las entrevistas que ella realiza para su libro e indica: «Sus bucólicas y de alguna manera estáticas imágenes hablan de su nostalgia por la vida en Sarhua y el miedo de la discontinuidad cultural, que es precisamente la que inspira a los artistas a pintar. El suyo, ellos dicen, es un proyecto de revalorización y preservación de la cultura andina, de la que culpan por su destrucción a la influencia de la modernidad y la penetración del capitalismo y del mundo occidental» (González Castañeda, 2011, p. 118).

La crítica, sin embargo, se hace explícita en los títulos y textos de las obras<sup>19</sup>.

A partir de estas nuevas composiciones, donde las preocupaciones sociales se vuelven evidentes en imágenes y palabras, en diversas oportunidades las tablas de Sarhua se convertirán para los sarhuinos, sobre todo en manos de la ADAPS, en importantes documentos de registro y espacios para la protesta sobre los terribles conflictos y problemas sociales que debieron afrontar en las últimas décadas del siglo XX.

Así, mientras siguieron realizando las idílicas imágenes de la vida comunal de Sarhua, principalmente para la venta «artesanal», en la década de los años ochenta empezaron a aparecer las pinturas de crítica social antes señaladas; y desde 1986<sup>20</sup>, representaciones de los cruentos hechos que la comunidad vivió como consecuencia del conflicto armado interno que asoló al Perú desde el año 1980 y que tuvo en Ayacucho su epicentro. En Sarhua, así como en otras comunidades ayacuchanas, este conflicto se vinculó con antiguas disputas personales de tierras y dominios, desencadenando una violencia nunca antes vivida.

---

<sup>19</sup> Ejemplos de algunos textos de estas tablas son: «Q'ALA VANIDOSO / JOVENES MIGRANTES A CIUDADES VUELVEN / A SU COMUNIDAD DESPUES DE UN TIEMPO CON COSTUMBRES Y VESTIDOS MUY RAROS AD- / MIRAN SU TRISTE CONDUCTA VANIDOSO SABELU / TODO AGENO ATIENDEN COMO A UN EXTRAÑO». ADAPS, 1985 (colección CEPES). «CONFESIÓN / INSTRUMENTADO CURA EXPLOTADOR / DOCTRINA Y SE ENTERA DE LA VIDA / INTIMA DE LAS HINOCENTES CAMPESINAS». ADAPS, 1986 (colección CEPES). «UMA MUYOY / LA COMUNIDAD ES NETAMENTE DE HABLA QUECHUA CON I- / DEOLOGÍA PROPIA — CUANDO LLEGAN LOS DISTINTOS POLÍTICOS / CON DIVERSAS PROMESAS — LOS AYLLUS SAUJA Y QULLANA NO / ENTIENDEN NI CREEN CONSIDERANDO ENFERMOS DE CABEZA / QUE ANDAN PUEBLO EN PUEBLO TRATANDO CON DESPRE- / CIO A LOS LUGAREÑOS — LOS COMUNEROS CONSIDERAN TODO / LO AGENO ES DESPERFECTO QUE DESINTEGRA LA UNIDAD / MONOLITICA COMUNAL QUE PERMITIO VIVIR MUCHOS AÑOS». ADAPS, 1986 (colección Arias Vera).

<sup>20</sup> Los ejemplos más antiguos que conocemos hasta el momento, procedentes de tres fuentes distintas, datan de esta fecha.

Tablas con terribles escenas como *Onqoy*, *Sinchis* y *Maldecidos* (figura 42) pertenecen a esta época. El estilo de las pinturas sigue siendo el mismo: las figuras delineadas con tinta negra, luego rellenas con colores planos, elementos que marcan una incipiente perspectiva, detallismo en vestimentas y objetos, una concepción ingenua de los personajes, el recuadro con el título y el texto explicativo. Se pueden identificar tres niveles de lectura de estas representaciones: en una primera visión muy rápida, se reconoce el estilo de las tablas de Sarhua. Con un poco más de detenimiento, se descubren las acciones que realizan los personajes y que muestran todo el horror de lo vivido por los sarhuinos: personas siendo fusiladas, golpeadas, heridas, apresadas, testigos que suplican, lloran, rezan. En un último nivel, que demanda mayor esfuerzo, la brutalidad es reforzada por los textos, en los cuales se narra directamente lo sucedido<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> «ONQOY / PORTANDO METRALLETAS CUCHILLOS PETARDOS EXPLOSIVOS Y BANDERA ROJA / CON VESTIDOS DESTINTOS LLEGARON INTRUSOS ELEMENTOS EXTRAÑOS A LA CO- / MUNIDAD SACANDO CASA EN CASA A LOS COMUNEROS A UN CABILDO OBLIGAN- / DO CON AMENAZAS DE MUERTE SE LES ESCUCHE SUS FALSAS PROMESAS DE JUS- / TICIA SOCIAL — MEJORA DE ESTANDAR DE VIDA — HUMILDES HINOCENTES CAM- / PESINOS NETAMENTE DE HABLA QUECHUA CON IDEOLOGIA PROPIA DE TRA- / DICION NO COMPRENDE DISCURSOS PROMETEDORES DE LOS EXTRA- / ÑOS VAGABUNDOS — CONFUNDIDOS POR EL CAMBIO DE VIDA DEPLO- / RANDO A LOS APUS Y LOS PATRONES DE LA COMUNIDAD PIDIENDO PROTEC- / CION — MUCHO DE ELLOS REFUGIAN A CUEBAS O A LA CIUDAD LIMA». ADAPS, 1986 (colección Marco Curatola). «SINCHIS / 30 SETIEMBRE 81 - 2.P.M. ENTRE GRANIZADAS RAYOS VIENTOS SE- / MI HURACAN DESTRUYERON A LA COMUNIDAD 13 COBARDES SIN- / CHIS ARMADOS DE METRALLETAS BOMBAS LACRIMOGENAS VALIAN- / DOSE SIN CONTROL TURTORO 300 NIÑOS ESCOLARES ENCERRAN- / DO EN SUS AULAS MANUCIO SOLTERAS Y NIÑAS AFANOSA EN SAQUE- / AR EMPRESA COMUNAL TIENDAS CASAS BUSCO PLATA ANTIGUA DETE- / NIAN A PATADAS GOLPES CON METRALLETAS HACIENDO MASCAR PIEDRE- / CITAS RECLUTO ENTRE CHARCOS DE SANGRE SIN COMPASION A HINOCEN- / TES — MALDECIDOS CREO TERROR FIN DEL MUNDO DEJO CIENTOS ENFERMOS». ADAPS, 1986 (colección particular).

Posteriormente, entre 1990 y 1992, por encargo del periodista suizo Peter Gaupp, los miembros de la ADAPS sistematizaron las escenas independientes y crearon una gran serie de veinticuatro cuadros que, de manera secuencial, narra los sucesos que tuvieron lugar en la comunidad sarhuina desde el inicio formal del terrorismo en 1980 hasta 1982, los años más cruciales de la guerra armada interna para Sarhua. El título de la serie es *Piraa causa* (¿Quién será el culpable?)<sup>22</sup>.

El formato de las tablas es mayor, en muchos casos los bordes presentan elaborados diseños florales y hay un gran acento y esmero en el trabajo de los fondos de las escenas (paisajes y arquitectura anteriormente inexistentes). Los textos mantienen el mismo formato e intensidad. Olga González, quien ha realizado un detallado estudio de esta serie, plantea que el énfasis en los fondos está relacionado con su proyecto original de proteger los valores culturales sarhuinos. De esta manera, los hechos de violencia pasan a un segundo plano, mientras que se resaltan los aspectos de la vida tradicional, resistentes al paso del tiempo, de la modernidad y de la violencia. Esta idea se refuerza con algunos pasajes de los textos que, por ejemplo, se refieren a las montañas como los *apusuyos* o dioses de las montañas, o que describen

---

«MALDECIDO / EN DIFERENTES COMUNIDADES Y CAMINOS A LA CIUDAD LOS / MALDECIDOS MILITARES APREHENDEN A GOLPES Y PATA- / DAS A LOS INOCENTES INDEFENSOS CAMPESINOS EN BUS- / CA A LOS MALHECHORES INTRUSOS MAL DE RABIAS TE- / RRORISTAS — LOS APRESADOS SEDIENTOS Y AMBRIENTOS SEMI- / MUERTOS SON CONDUCIDOS A LA CIUDAD PARA SER JUZGA- / DOS POR ELEMENTOS QUE NO CONOCEN VIDA CAMPESINA». ADAPS, 1986 (archivo Josefa Nolte).

<sup>22</sup> *Piraa causa* pertenece en la actualidad a la fundación norteamericana Con/Vida. Aunque expuesta una vez en Costa Rica y cinco en los Estados Unidos, la serie nunca llegó a exhibirse en el Perú. Cuando la serie de veinticuatro obras pasó a la custodia de Con/Vida algunas de ellas se encontraban muy dañadas, por lo que la fundación le encargó a la ADAPS volver a pintar estos cuadros. La colección actual, por lo tanto, consta de algunas pinturas realizadas con posterioridad a su llegada a los Estados Unidos (réplicas de las anteriores dañadas), así como de seis pinturas adicionales que Con/Vida encargó para su exhibición ante el público norteamericano para que proporcionaran un contexto más amplio sobre lo ocurrido durante la guerra interna peruana.

a la comunidad como una organización tradicional de orígenes inca (González Castañeda, 2011, p. 119)<sup>23</sup>.

Una segunda gran serie fue realizada en 1994 por la ADAPS y está dedicada a la experiencia traumática de las grandes migraciones de los sarhuinos a Lima a lo largo del siglo XX, con énfasis en la última y más terrible, que tuvo lugar en la década de los años ochenta debido a la violencia política. Se trata de quince pinturas que recrean, con gran detallismo, el desplazamiento y los trastornos de los comuneros de Sarhua forzados a reconstruir sus vidas en la ciudad (figura 43)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> González señala: «[...] *the artists do not see the Piraq Causa work as deviating from their larger project of saving their cultural values. In spite of highlighting the violence that Sarhuinos experienced, the paintings also convey, both in images and captions, aspects of their traditional way of life. The artists represent most traditions as having resisted the passage of time, the influence of modernity and the violence of war. For instance, Sarhuino men are depicted in their traditional handmade attire even when during the period of violence many were wearing commercially manufactured garments. Houses with roof tiles or ichu (grass from the puna) also predominate in the paintings, with a complete absence of the corrugated tin roofs being used in the eighties [...]*» (González Castañeda, 2011, p. 119). Asimismo, más adelante indica: «*It is interesting that while political violence is supposed to be the main theme, images of tradition sometimes play a fairly dominant role. The contrast with violence gives greater emphasis to traditional elements as something at risk of disappearing that should be safeguarded. At first glance, the viewer might overlook the images of violence in the presence of so many varied details of Andean culture, beginning with the decorative frame of colorful Andean flowers enclosing many of the images, which saturate each painting. The background, Andean cultural tradition, can become the foreground and what is supposed to be the foreground, political violence, can become the background. In this way, the artists solved the dilemma they initially faced—representing events of political violence, they feared, could divert them from continuing to represent the Andean customs and traditions that constituted the core of their work*» (p. 120).

<sup>24</sup> La serie, realizada con el auspicio de la fundación suiza Terre des Hommes, fue exhibida por primera vez en 1995 en la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Miraflores, Lima), junto con fotografías realizadas en Sarhua por Jorge Deustua; y, posteriormente, en 2004, en el Museo de la Nación (Lima). Recientemente fue adquirida por Micromuseo («al fondo hay sitio»), lo que propició el proyecto de investigación Through Our Own Eyes. Violence and Self-Representation in the Pictorial Memory of an Andean Community, a cargo de esta misma institución —con el auspicio de Sur Casa de Estudios del Socialismo y SEPHIS The South-South Exchange Programme for Research on the History of Development (2010-2011)—, y a la subsecuente exposición Éxodo/Llaqta Puchukay. Historias de Migración y Violencia en las Pinturas de Sarhua, bajo la curaduría de Gustavo Buntinx y de la autora del presente texto (Lima, 2011).



Figura 42. Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), *Maldecidos*, 1986, pintura acrílica sobre tabla, 40 x 60 cm, Colección Marco Curatola Petrocchi, Lima.



Figura 43. Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), *Llegada a Lima* (de la serie *Éxodo*), 1994, pintura acrílica sobre tabla, 80 x 120 cm, Colección Micromuseo «al fondo hay sitio», Lima.

En esta serie destaca nuevamente el detallado y minucioso trabajo de los fondos de las escenas. Este aspecto remarca la diferencia entre las dos primeras tablas de la serie, que se sitúan en el entorno andino, y las siguientes, ubicadas ya en la ciudad. En las dos primeras, a pesar de lo terrible de la situación representada y de los textos explicativos<sup>25</sup>, lo que resalta es el idílico paisaje andino y las vestimentas tradicionales. A partir de la tercera tabla, sin embargo, las escenas se sitúan en Lima y lo que llama la atención, antes que los hechos, es el caótico entorno arquitectónico en el que se ubican las escenas. La comparación entre las escenas en el campo y las escenas en la ciudad no hace más que resaltar las virtudes de los valores culturales sarhuinos frente a los modernos occidentales.

En un segundo nivel de lectura, los hechos representados nos informan de los problemas de trabajo, vivienda, salud y educación que los migrantes deben afrontar, así como las injusticias y maltratos que tienen que soportar. En todos ellos subyace el objetivo no solo de evidenciar

---

<sup>25</sup> «ÉXODO / 1) ANTES VIAJAR A ICA ERA UN VIAJE ALEGRE CON MU- / SICA JOVENES PAREJAS SE IVAN EN BUSCA DE NUEVA / VIDA — TRABAJAR EN LAS HACIENDAS — VOLVER COB HERRAMIENTAS Y DINERO - 2) 1960 SALIERON DE LA COMUNIDAD / A CAUSA DE 5 AÑOS DE SEQUIA CONSECUTIVAS MIGRARON / LLEVANDO A SUS HIJOS MAYORES — OTROS JOVENES DE 12 A 20 AÑOS DE EDAD — PARA CONSEGUIR COMIDA DINERO ROPA PA- / RA FAMILIA QUEDARON EN LA COMUNIDAD - 3) 1981-1985 MIGRARON MASIVAMENTE A LIMA ICA CAUSA HORREN- / DO MATANZA POR LOS TERRORISTAS Y LOS MILITARES QUE DIEZMARON A LAS POBLACION TRADICION CULTURA INCA». ADAPS, 1994. «CONTROL DE GUARDIA CIVIL / EN LOS CAMINOS A LA CIUDAD EXISTIAN CONTROL DE GUAR- / DIA CIVIL AL MARGEN DE LA CARRETERA — DETENIAN A / LOS QUE VIAJABAN ESCAPABAN DE SUS PADRES INDOCU- / MENTADOS — HAY VECES SUS PADRES PASABAN TELEGRAMA / ALCANSABAN SUS PADRES DEVOLVIAN A CHICOTAZOS — / GUARDIAS CIVILES MATRATABAN HASTA VIOLABAN SI / ERAN VIRGENES OTRAS VECES QUITABAN SUS PRENDAS / OTRAS PASARAN DESCUIDO DE LOS POLICIAS — A PARTIR / 1981 — LA MIGRACION AUMENTO ACELERADAMENTE A CAUSA DE LA VIOLENCIA QUE AFECTO A LAS COMUNIDADES». ADAPS, 1994.

el reclamo por los problemas que enfrenta la comunidad sarhuina, sino, una vez más, su interés en revalorar la cultura tradicional de Sarhua. Pasajes de los textos refuerzan esta idea, como «la ciudad corrompe a los inocentes» o «la ciudad corrompe a los justos de tradición inca». Confrontados por Lima, los sarhuinos mitifican su propio pasado e idealizan su anterior vida en el mundo rural. Condenan moralmente la urbe moderna como abismo de explotaciones e injusticias, de costumbres descarriadas y licenciosas. Los textos resaltan el carácter moralizador de la pintura<sup>26</sup>.

La serie culmina con la única tabla que manifiesta un mensaje positivo, tanto a través de imagen como de texto. Se trata de la fiesta patronal realizada en Lima por los migrantes. Allí entre la arquitectura urbana, tienen lugar escenas costumbristas sarhuinas y se mezclan finalmente y sin rencores (al menos por ese momento), ciudadanos y sarhuinos

---

<sup>26</sup> «LLEGADA A LIMA / LLEGANDO A LIMA - EL MIGRANTE SE ASOMBRA CON VER MU- / CHA JENTE DE DIFERENTES COLORES - MUCHAS CASAS DE ESTERA / CARROS - ENORMES EDIFICIOS - AVIONES CON MUCHO RUIDO BU- / LLICIOSA - GRITOS DE LOS AMBULANTES - ASALTANTES DIFE- / RENTES RAZAS - EL NUEVO MUNDO MUY DIFERENTE PERO CONFUSO - DESPUES DE DEAMBULAR LLEGA AL PARQUE / UNIVERSITARIO DESCANSA EN EL PARQUE CAE DORMIDO / RENDIDO DE CANSANCIO POR EL MAL OLOR A PESCA- / DO — QUE APESTA PUDRIDUMBRE DE DESAGUE — EL MI- / GRANTE SE CORRONPE EN LA CIUDAD AGENA». ADAPS, 1994. «AMOR SINVERGUENZA / LAS EMIGRANTES JOVENES INDUCIDAS POR INTERMEDIARIOS / (AS) ACEPTAB VENDER SU CUERPOS EN LAS CASAS DE CITAS O BOR- / DELES — CON EL PRODUCTO ENRIQUECEN LOS EMPRESARIOS CLAN- / COS DESCARADOS CORRUPTOS — POR LA DENUNCIA DEL VENDENDA- / RIO POLICIA CIVIL REPRIMEN DURAMENTE Y APRESAN PARE CAS- / TIGARLOS — Y NO CASTIGAN AL EMPRESARIO POR SU TACITO COHIMA — / EN PARQUES JOVENES BLANCAS EXHIBEN SU MAL COMORTA- / MIENTO Y LOS MIGRANTES TRATAN EMITARLOS — TODO ESTO NO TIENEN / PERDON — PORQUE LA CIUDAD CORROMPE A LOS HINOCENTES QUE / VINO CON LA ILUSION DE MEJORAR SU VIDA — VIDA DE SUS FA- / MILIARES DE ORIGEN DE ALTO MORAL ES INCREIBLE». ADAPS, 1994.

vestidos nuevamente con sus trajes tradicionales. El texto tiene un carácter totalmente diferente a todos los anteriores<sup>27</sup> y refleja la alegría de poder volver por un momento a las antiguas costumbres de Sarhua, aunque ubicadas en Lima.

A partir del análisis de la relación imagen-texto en los dos momentos de la historia de las tablas de Sarhua podemos constatar cómo, aun cuando ambos elementos presenten formas occidentales, no representan un discurso colonizado; por el contrario, los sistemas de imagen y palabra occidentales son asimilados y reelaborados por los sarhuinos, en dos épocas distintas y con diferentes finalidades, para plantear una agenda particular en tanto sujetos de su propia historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1988a). Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (28), 11-27.
- Adorno, Rolena (1988b). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (28), 55-68.
- Berrocal Evanán, Carmelón; Pablo Macera & Rosaura Andazábal Cayllahua (s/f). *Cuentos pintados del Perú. Sarhua / Pirumanta llinpisqa wyllakuykuna. Sarhua*. Lima: Deutsche Gesellschaft Für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GMBH.

---

<sup>27</sup> «FIESTAS COSTUMBRISTAS / PARA LOS MIGRANTES ES UN ALIVIO TENCIONAL CELEBRAR / FIESTAS PATRONALES 15 DE AGOSTO DIA DE LA VIRGEN ASUN- / CION PATRONA DE LA COMUNIDAD - 24 DE JUNIO SANTO PATRON / SAN JUAN BAUTISTA - 24 DE DICIEMBRE Y 6 DE ENERO FIESTA / DE NAVIDAD PARA ADULTOS Y NIÑOS - FEBRERO FIESTA COS- / TUMBRISTA MES DE PUKLLAY CARNAVAL CORTA MONTE - PA- / RRILLADAS FAMILIARES AL SON DE INSTRUMENTOS MUSICA- / LES SIRVEN PARA REMEMORAR SUS CANTOS Y BAILES COS- / TUMBRISTAS - BEBEN CERVEZA - COMEN COMIDAS TIPICAS / Y SUS PARRILLADAS! QUÉ DELICIA VIVIR UN DIA DE FIESTA» (ADAPS, 1994).

- Berrocal Evanán, Carmelón; Pablo Macera & Rosaura Andazábal Cayllahua (1999). *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, ELF Hidrocarburos Pérou.
- Buntinx, Gustavo & Gabriela Germaná (2011). «Éxodo / Llaqta Puchukay. Historias de migración y violencia en las pinturas de Sarhua». Micromuseo («al fondo hay sitio»). Recuperado de: [www.micromuseo.org.pe/rutas/exodo/exodo.html](http://www.micromuseo.org.pe/rutas/exodo/exodo.html)
- Burga, Manuel (2005). *La historia y los historiadores en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Cummins, Thomas (2004). *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de los Estados Unidos de América, Universidad Mayor de San Andrés.
- Del Solar, María Elena (1996). *La memoria de Sarhua* [cat. exp.]. Ayacucho: Banco de Crédito del Perú.
- Espinoza Haro, Nilo (1975). Hacén Quelcas. *La Prensa*, 23 de agosto, p. 11.
- Evanán Poma, Primitivo & José Sabogal Wiesse (1982). Qellqay en Sarhua de la Provincia de Víctor Fajardo. *Boletín de Lima*, (19), 36-44.
- González Castañeda, Olga (2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Macera, Pablo (1975). *Las tablas pintadas de Sarhua* [cat. exp.]. Lima: Galería Huamanqqa.
- Macera, Pablo (1979). *Pintores populares andinos*. Lima: Banco de los Andes.
- Millones, Luis (2011). «Historia y memoria. Las pinturas de Sarhua». *Hemispheric Institut Web Cuadernos*. Recuperado de: [hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html)
- Millones, Luis & Moisés Lemlij (2004). *Las tablas de Sarhua. Arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: SIDEA.
- Millones, Luis & Mary Pratt (1989). *Amor brujo. Imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Nolte Maldonado, R. M. Josefa (1991). *Qellqay. Arte y vida de Sarhua. Comunidades campesinas andinas*. Lima: Terra Nuova.
- Stastny, Francisco (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: EDUBANCO.



## DE CARTOGRAFÍAS, ALEGORÍAS Y TESTIMONIOS GRÁFICOS: *CIUDAD DE PAYASOS*, ENTRE TEXTO E IMAGEN

Cynthia Vich  
Universidad de Fordham

Una de las obras más conocidas del escritor peruano-americano Daniel Alarcón es *Ciudad de payasos*, un cuento publicado originalmente en el año 2003 cuya última transformación, en 2010, lo vio aparecer como novela gráfica fruto de la colaboración entre Alarcón y la artista visual Sheila Alvarado. Este trabajo busca reflexionar sobre la relación entre palabra e imagen en esta última versión de la obra. Para esto, voy a analizar hasta qué punto la dinámica entre texto e imagen modifica no solo el ritmo narrativo, sino también los contenidos del cuento original. Como resultado, esta transformación genérica hace que la historia narrada le ceda el protagonismo a la elaboración de un retrato de la ciudad de Lima que se apoya sobre todo en su nueva dimensión visual. Paralelamente a una revisión de las maneras como la novela gráfica introduce cambios de forma y contenido al cuento original, ofreceré una lectura de la particular imagen de la ciudad que se crea y se difunde en esta nueva obra.

Quisiera comenzar aludiendo brevemente a los particulares ejes de circulación a los que se vincula *Ciudad de payasos*, una obra que ha experimentado múltiples reinenciones. El cuento «City of clowns» de Daniel Alarcón se publicó inicialmente en 2003 en *The New Yorker*, una revista norteamericana de crítica cultural, periodismo político, ficción y caricatura dirigida a un público urbano internacional de nivel educativo bastante alto. Posteriormente, apareció en la colección de cuentos de Alarcón *War by Candlelight*, y casi al mismo tiempo se publicó como «Ciudad de payasos» en una antología de narrativa peruana; es decir, dentro de un marco editorial que buscaba incorporarlo a cierto canon. Un año más tarde, en 2006, *Guerra a la luz de las velas* fue publicada y distribuida en el mundo hispano bajo el sello de la editorial Alfaguara. Finalmente, en 2010, la misma Alfaguara lanzó la novela gráfica *Ciudad de payasos* con Alarcón y Alvarado como coautores. ¿Qué hay tras esta última transformación del cuento en novela gráfica? ¿Un intento de ampliar su mercado de lectores? ¿De cruzar las fronteras de la alta cultura para conquistar otro tipo de público? Alarcón nos da una pista cuando afirma que con el formato de novela gráfica aspiraba a «democratizar» la lectura de su cuento, es decir, a extender sus alcances hacia un público más amplio y sobre todo más joven (Vadillo Vila, 2010, p. 24). Si seguimos esa lógica, ese público podría abarcar, por ejemplo, a lectores menos inclinados a lecturas «literarias» o a aquellos más interesados en el lado gráfico del proyecto. Entre estos últimos, por ejemplo, estarían aquellos interesados en la obra de Alvarado, muy visible en el Perú en exposiciones, diarios, revistas (recordemos sus conocidas ilustraciones de la columna de sexo del diario *Perú 21*) y libros ilustrados para niños. No obstante, el tema del paso del cuento a la novela gráfica como manera de expandir el público lector deja ciertas preguntas abiertas. ¿De qué manera este cambio de formato estaría democratizando un texto que, publicado por Alfaguara como libro, no se vende en kioscos sino en librerías? Por eso, creo que el argumento de la ampliación del público lector se enfrenta a límites bastante claros.

Por otro lado, como lo dijo Alarcón, la intención podría haber tenido más que ver con un asunto generacional: el deseo de tener un lector más joven, más acostumbrado a la interacción entre texto e imagen. En relación a esta dinámica, quisiera preguntarme entonces si bajo la transformación del cuento en novela gráfica hay también un intento de explorar con un lenguaje distinto la flexibilidad, las posibilidades y los límites expresivos del texto original.

Esta *Ciudad de payasos* se diferencia del cuento original por una peculiar combinación de escritura e imagen que afecta especialmente al ritmo narrativo del relato. En gran parte de las adaptaciones de textos literarios al cómic o a la novela gráfica se traduce a imágenes buena parte de lo escrito —es decir, se deja que las imágenes narren tanto como las palabras— intentando mantener el ritmo narrativo original. Aquí más bien se ha optado por mantener casi íntegro el texto escrito, incluso cuando se lo inserta en las viñetas. Como resultado, el lector de esta novela gráfica lee el cuento, en su versión en español, con casi todas sus palabras. ¿Cómo afecta esta decisión la lectura del relato? Primero, lo obvio: al ser las imágenes un añadido al texto completo, la lectura de la novela gráfica toma más tiempo que la del cuento. Una observación del mismo Alarcón nos resulta útil: en una entrevista (Hare, 2010, p. 18) el autor dijo que quería que fuera un placer leer cada página, y que si se pudiera observar la obra a la distancia, le gustaría que cada página fuera apreciada como un cuadro. De acuerdo a estas palabras, las imágenes estarían añadiéndole a la lectura la posibilidad de la contemplación, instaurando así otra duración en la experiencia del contacto con la obra. Como puede verse, la forma como Alarcón concibe la transformación de su cuento en novela gráfica no incentiva una lectura más rápida de la misma —lo que sería una probable fuente de atracción para un público más joven—, sino todo lo contrario: lo visual está allí con la intención de propiciar una lectura más detenida, más contemplativa.

Teniendo todo esto en cuenta, el lector de esta nueva *Ciudad de payasos* puede fácilmente apreciar que sus páginas son espacios para muy diversas organizaciones de imágenes y, por lo tanto, para distintas velocidades de lectura que marcan fuertemente el ritmo del conjunto. En esta *Ciudad de payasos* la narración textual se inserta en una dinámica de pausas organizada en torno a los distintos tipos de imagen y a las específicas pautas de lectura que cada uno de estos tipos sugiere. Presentaré entonces algunos ejemplos para ilustrar este asunto. En primer lugar, tenemos ciertas páginas que se presentan con el formato en viñetas característico del cómic tradicional (Alarcón & Alvarado, 2010, pp. 96-97). Esta configuración hace que el lector siga la secuencia que forman las imágenes junto a un texto también fragmentado en «etapas». En las pocas páginas que adoptan este formato, el dibujo de los personajes y de los ambientes es bastante icónico y se evitan las digresiones simbólicas, lo que facilita leer las imágenes como secuencia a un ritmo muy ágil. Pero, como dije antes, este tipo de lectura rápida caracteriza solo a una mínima parte de la obra, ya que la mayoría de sus páginas propician un ritmo mucho más lento por su complejidad compositiva. Por ejemplo, las páginas 66 y 67 están entre las más sofisticadas de la novela. Ambas forman una sola composición estética que en este caso se encuentra dividida en tres tiras (figura 44). La tira inferior muestra varios pies que cruzan una calle, entre los que se identifican unos zapatones de payaso. Una niña y su padre son los únicos personajes a cuerpo completo, y estos atraviesan los límites de la viñeta inferior y se completan en la tira del medio. La niña trata de llamarle la atención al padre sobre el payaso, pero este no le hace caso, metido en la protesta representada en la viñeta central. Allí, los obreros textiles no queman llantas, como dice el texto de Alarcón, sino que empujan enormes bolas de lana en llamas: con esto, la imagen nos *dice* la peculiaridad de estos obreros. Las llamas invaden la viñeta superior, donde aparece representado el Palacio de Gobierno. Así se insinúa tanto un palacio rodeado por el fuego (lectura literal) como también un poder

central asediado por las protestas. En la esquina inferior izquierda de la composición, en un espacio fuera de las tiras sobre el cual flota el texto de Alarcón, hay un contorno urbano al pie de la página, un cielo gris y, arriba, el presidente (reconocible por la banda presidencial) alejándose de ese escenario, volando sobre una enorme mosca, símbolo indudable de basura y corrupción. Las imágenes de esta página deben leerse como una simultaneidad: el escenario de protestas del cual el presidente escapa. Como puede apreciarse, en esta composición el contenido se expande y las imágenes dicen mucho más de lo que antes decían las palabras. Así, en este caso el elemento visual amplifica la contingencia histórica que en el cuento solo era una anécdota que le permitía al protagonista ganar tiempo para completar su artículo sobre los payasos.

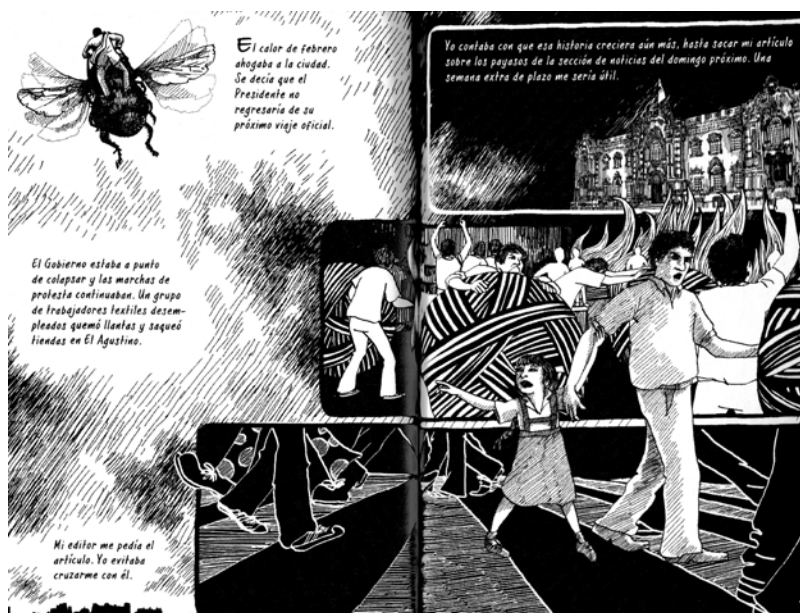


Figura 44. Sheyla Alvarado, viñetas (pp. 66-67) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

Otro ejemplo de riqueza compositiva es el de la página 20, en la que hay espacio (y tiempo) para la contemplación, pero también para la inmediatez del eslogan (figura 45). Esta composición está dominada visualmente por las grandes letras de la frase: «en Lima la muerte es el deporte local». Aquí lo que parece guiar la interacción entre lo visual y lo textual es la voluntad de impactar fuertemente al lector con una afirmación contundente que determinará significativamente la forma como este construirá su imaginario sobre la ciudad. La oración «en Lima la muerte es el deporte local» se asemeja bastante a aquellos enunciados usados en el lenguaje de la publicidad: la frase se le impone al lector y busca seducirlo con su elocuencia para que sea aceptada como verdad absoluta. Su carácter autoritario se construye no solo textualmente —al darle una conclusión generalizadora a las otras frases «ejemplos» que la sustentan— sino sobre todo a partir del sesgo espectacular con el que se transforma en imagen. En el centro de la página, en grandes mayúsculas y sugerida —gracias a su marco de fondo negro— como el oscuro «negativo» de las otras frases que componen la página, esta se presenta directa y agresivamente al lector, como si fuera el titular de uno de aquellos periódicos sensacionalistas que se cuelgan en las afueras de los kioscos para apelar al morbo público. Esta frase esencializa la caracterización simbólica de la ciudad, reduciendo su identificación a un solo elemento «distintivo» que además justifica su rol protagónico al comparar su atractivo a la pasión por el fútbol local. Lo que esta página resalta es el carácter aciago de una ciudad que ha hecho de sí misma un espectáculo de precariedades, un espacio urbano de fetichismo consumista y espectacularización cínica de la muerte.

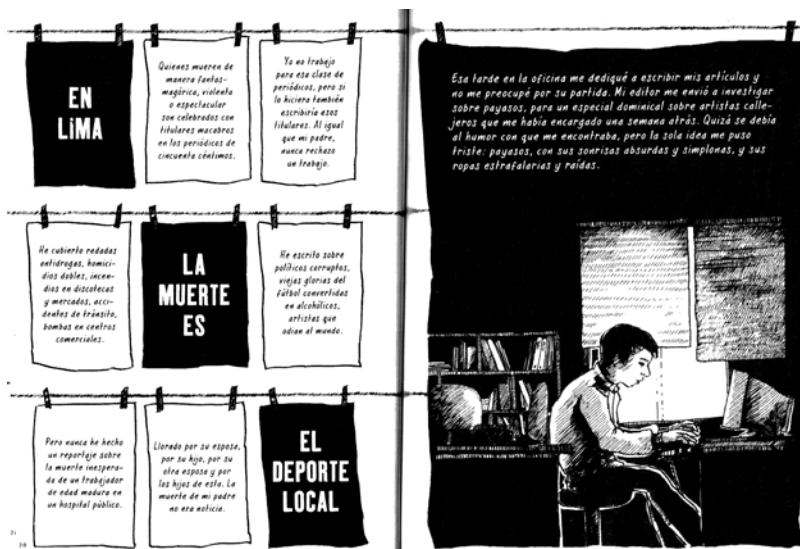


Figura 45. Sheyla Alvarado, viñetas (p. 20) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

La función simbólica ya lograda por el cuento se expande en esta nueva versión de *Ciudad de payasos* gracias a la abundancia de ilustraciones que conducen a lecturas alegóricas. Un ejemplo clave se inicia en la misma carátula de la novela y continúa resonando dentro de ella: me refero a la identificación del autobús urbano con una carpa de circo. Lo que sugiere esta metáfora es que el disfraz y la vida de payaso son un viaje: su forma de recorrer e interactuar con la ciudad le permite al sujeto vivir la ficción de poder transformar su identidad saliéndose de sí mismo para convertirse en un pasajero que observa y objetualiza todos aquellos seres y espacios «otros» más allá de la ventana. El viaje ficcional del espectáculo circense resulta así análogo al de una ruta en transporte público por la ciudad. Pero en lo que incide la elaboración alegórica que se hace aquí a través de la imagen es en la desfiguración cinemática de la ciudad en clave ominosa, como puede verse en las páginas 78 y 79 (figura 46).

La referencia (ya casi imperceptiblemente metafórica) que hacía el cuento a los «enjambres» de niños pirañas se convierte aquí en literalidad gráfica: los niños *son* pirañas, y pirañas que vuelan y atacan en enjambres como las avispas. Con estos protagonistas se construye un cuadro apocalíptico cuyas dimensiones cósmicas se intensifican a través de la gráfica. Sobre fondo negro, esta ciudad «al borde del abismo» (Alarcón & Alvarado, 2010, p. 78) muestra los angustiados rostros de ciudadanos huyendo despavoridos de estos auténticos monstruos de ciencia ficción que arremeten para atacar y desvalijar todo lo posible. Lo que se amplifica aquí es la sensación de un «temor territorial» (Vega Llona, 2005, p. 22) expresado en la forma de siniestras fantasías. Si bien el cuento ya había evocado este desasosiego, la ilustración lo exagera aún más. Como resultado, tenemos «una ecología del temor» (Vega Llona, 2005, p. 28), un ambiente de «agorafobia urbana»<sup>1</sup> en el que los espacios públicos se presentan como lugares donde el ciudadano se encuentra peligrosamente expuesto. De esta forma, la ciudad de Lima se construye como un espacio urbano que empobrece el ego del sujeto<sup>2</sup>, que amenaza su sensación de soberanía. Este pavoroso ambiente está en sintonía con las dos elaboraciones alegóricas que comenté anteriormente: aquella de una sociedad enferma, asediada por los conflictos sociales, en la que el mismo líder es el principal ejemplo de corrupción, impunidad y falta de escrúpulos (Alarcón & Alvarado, 2010, pp. 66-67); y aquella que equipara el morbo limeño por la muerte con la pasión por el deporte local (p. 20). Así, puede apreciarse cómo estas tres composiciones refuerzan un imaginario urbano que insiste en ciertos rasgos oscuros y «espectaculares» de la ciudad, presentándolos como elementos distintivos de la vida limeña.

---

<sup>1</sup> Según Borja y Muxi, la agorafobia urbana es una enfermedad producida por la degradación o la desaparición de los espacios públicos integradores y protectores, a la vez que abiertos para todos (Borja & Muxi, 2003, p. 41).

<sup>2</sup> Como lo ha explicado Bookchin, «casi todo aspecto de la vida urbana hoy en día, particularmente en las metrópolis, fomenta el empobrecimiento del ego» (citado en Vega Llona, 2005, p. 19).

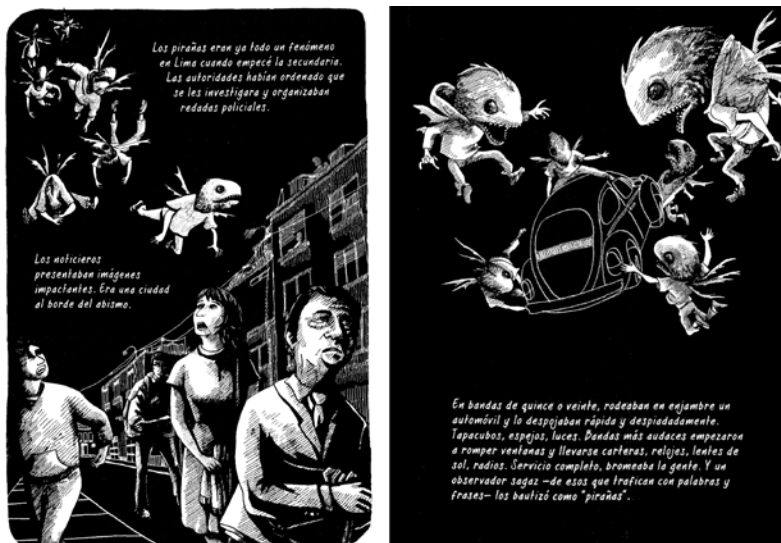


Figura 46. Sheyla Alvarado, viñetas (pp. 78-79) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

Esta construcción de Lima hecha de símbolos y alegorías se complementa con aquella que inserta un registro documental en la obra. Esto es muy visible en la mayoría de las ilustraciones de exteriores urbanos, como aquellas de la página 40, por ejemplo. A propósito de esto, el mismo Alarcón ha explicado que el lenguaje visual de la novela gráfica tuvo como una de sus bases fundamentales las imágenes del registro fotográfico de Lima y de San Juan de Lurigancho hechas en un taller de fotografía urbana que él dirigió en el año 2001. Por su parte, Alvarado ha señalado que en el proceso creativo, uno de sus métodos más usados fue salir a Lima a caminar y tomar fotos: «estábamos más preocupados en captar Lima que en basarnos en otros cómics o libros» (Hare, 2010, p. 18). Finalmente, Alarcón ha insistido que Lima ha cambiado mucho desde la época en que escribió el cuento (los años 2001 y 2002), explicando que antes el centro de la ciudad era mucho más caótico que ahora y que ya no hay tantas manifestaciones como antes (Hare, 2010, p. 18).

Como puede verse, todos estos comentarios apuntan ya no solo a la voluntad de elaborar una cartografía emblemática cuyas imágenes sirvan para identificar a la ciudad, sino también al deseo de impregnar la obra de cierto nivel de empirismo que enfatice el valor documental de las imágenes. En sus comentarios, los autores insisten en que el origen de la representación gráfica que ofrece la obra está en su inmediata experiencia vital, en la realidad misma percibida por ellos y traducida al lenguaje estético.

Una dimensión distinta de este aspecto documental está en las pequeñas figuras individuales que, como ilustraciones únicas y en páginas independientes, se intercalan constantemente en el relato creando significativas pausas que alteran por completo el ritmo de lectura. Estas ilustraciones retratan a «personajes típicos» del espacio urbano limeño: el fabricante de llaves, el ropavejero, el cuidador de autos, la vendedora de huevos de codorniz y —por supuesto— el payaso ambulante, entre muchos otros. Un ejemplo puede verse en la página 24 (figura 47). La ubicación descontextualizada de estas figuras sobre un fondo completamente blanco las dota de una dimensión distinta a aquella de la narración de la historia, convirtiéndolas en una suerte de marco que empuja al lector a salirse del hilo argumental para instalarse en otro nivel. Así, estas imágenes elaboran su propia narrativa, siguiendo un camino propio e independiente de la historia narrada: lo que se «cuenta» en esta secuencia es lo que se presenta como el «típico» paisaje urbano limeño, el trasfondo de una ciudad que se construye en el imaginario del lector precisamente a través de estos personajes que constituyen su peculiaridad. De ahí que no sea difícil encontrar en estas imágenes resonancias de la estética costumbrista. Tal como lo hicieron en el siglo XIX las figuras de tipos, trajes y costumbres, estas imágenes parecerían estar intentando construir una cierta narrativa de excepcionalismo local, una taxonomía visual de elementos reconocibles con el propósito de hacer que, a partir de ellas, un amplio público construya su forma de identificar la ciudad. Así como lo hicieron la tapada o el aguatero de la Lima

criolla dibujados por Pancho Fierro, aquí el payaso, el cuidador de autos o el policía antidisturbios adquieren todo el peso de ser los símbolos urbanos con los que se intenta elaborar una cartografía imaginaria de la Lima de inicios del siglo XIX. De manera similar a como resultó para las imágenes del famoso costumbrista peruano, estos «personajes-tipo» contemporáneos se presentan como las reliquias vivientes de experiencias típicamente «limeñas» que se teme puedan desaparecer; como testimonios de una originalidad local que se busca consagrar<sup>3</sup>. La preocupación claramente moderna por aquellos elementos que podrían «esfumarse en el aire» con el paso del tiempo<sup>4</sup> sería otro punto de conexión entre el registro visual de nuestra obra y aquel del costumbrismo pictórico.



**Figura 47.** Sheyla Alvarado, viñeta (p. 24) de *Ciudad de payasos*, impreso en papel (Lima: Alfaguara, 2010).

<sup>3</sup> Majluf señala que durante el siglo diecinueve, cuando ciertos elementos de la moda, la industria y las costumbres fueron calificados de obsoletos dados los veloces cambios que trajo consigo la modernización en Europa, objetos como los libros de trajes adquirieron gran valor ya que constituían el «pasado visual» de las naciones. Por esta razón, estos libros de trajes fueron gradualmente incorporados al discurso histórico (Majluf, 2006, p. 46).

<sup>4</sup> Como es bien sabido, Marshall Berman reconocía en este tipo de preocupación un gesto clave de la modernidad (Berman, 1982).

Por otro lado, es importante notar que esta concepción de las «imágenes típicas» también podría aplicarse a otras ilustraciones en la novela que se relacionan más directamente al hilo narrativo de la historia. Entre estas estarían, por ejemplo, la de los niños-piraña o la de la ciudad-viaje-carpa circense. Así, junto con las imágenes de «personajes típicos» que comenté anteriormente, todo este conjunto gráfico parece tener como objetivo la creación de una crónica visual de la ciudad, un testimonio gráfico y metafórico que busca quedar anclado en la imaginación del lector para así guiar la elaboración de un particular mapa simbólico de Lima<sup>5</sup>. Vemos entonces cómo lo gráfico se une a la ficción literaria para proponer —como lo dice su mismo título— cierto imaginario de identidad del espacio social limeño. Para estos fines, no hay duda que las imágenes —sobre todo las de gran impacto— son mucho más poderosas que cualquier metáfora verbal.

Para terminar, y desde el paralelo con el costumbrismo pictórico que acabo de sugerir, vuelvo brevemente al tema del mercado para reflexionar sobre los circuitos de consumo en los que se inserta esta nueva *Ciudad de payasos*. Sabemos, por ejemplo, que en el caso de las imágenes decimonónicas del costumbrismo, estas se guiaron por las crecientes necesidades de representación de las naciones emergentes de entonces, y se inscribieron en un circuito globalizado de consumo y de demanda de mercado que iba mucho más allá del espacio nacional (Majluf, 2006, pp. 48-49). En el costumbrismo, la especificidad local de lo representado (lo «típicamente limeño», por ejemplo) era fundamental para la inserción de las imágenes en un mercado tanto nacional como internacional. Los dibujos y grabados costumbristas cubrían la demanda de un público que exigía la creación de la diferencia característica de lo «típico». En relación a nuestro texto, cabría preguntarse entonces si en la novela gráfica *Ciudad de payasos* este tipo

---

<sup>5</sup> Quizás, más que un mapa, se trataría de una «ruta», ya que el retrato de la ciudad es bastante parcial y subjetivo.

de imágenes no apunta también a un mercado internacional (el de la editorial Alfaguara) que exige lo mismo. En la novela gráfica, se trataría además de una «diferencia» mucho mayor que la que presenta el cuento de Alarcón por sí solo. Así, la suerte de costumbrismo contemporáneo que presenta esta *Ciudad de payasos* sería solo una parte de la compleja dinámica de transacciones representativas que entran en juego en una obra que surge de múltiples tensiones: entre ellas, la originalidad y la visión subjetiva de Alarcón y Alvarado se coordinan con ciertos modelos, con ciertas categorías de representación que pueden estar tanto dentro como fuera de la mirada de estos autores. Recordando las ideas de Benedict Anderson (1983), fue así como se construyó el concepto de nacionalidad como artefacto cultural: a través de formatos «base» que fueron trasplantados a diferentes terrenos sociales, permitiendo la construcción de diferencias nacionales dentro de un mismo modelo (Anderson, 1983, p. 49). Entonces, si como todas las ficciones modernas, las naciones (o en este caso, las ciudades) se forman por las ideas compartidas entre grupos sociales amplios, debemos recordar el rol fundamental que tiene en todo esto el capitalismo editorial (p. 49). En ese sentido, es importante también tener en cuenta que cualquier discurso sobre la representatividad nacional se encuentra sometido «a procesos más amplios en los que la agencia no tiene una ubicación fija, y los formatos establecidos por la imaginaria popular discurren libremente entre amplias redes internacionales» (p. 50)<sup>6</sup>. En estos años iniciales del siglo XXI, creo que consideraciones como estas son tanto más válidas. Novelas gráficas como *Ciudad de payasos* están definitivamente insertas en un circuito global de elaboración de retratos urbanos a partir de personajes-tipo que se erigen como símbolos identitarios de las ciudades que representan. En este caso, se trata de un espacio urbano en el que a los personajes-tipo tradicionales se les unen aquellos nuevos, propios de la urbe de hoy.

---

<sup>6</sup> Traducción de la autora.

El más representativo aquí, por ejemplo, sería el «pirañita», aquel niño ladrón que —según el texto— atormenta la imaginación de los transeúntes limeños y llena de angustia su movimiento por la ciudad. Como personaje-tipo, el pirañita (tal cual está presentado gráficamente en la novela) encarna la imagen de una ciudad agresiva y traicionera, donde los que parecen inocentes —un niño, un payaso— son en realidad todo lo contrario: seres dispuestos a engañar y a robarle a los incautos. Como hemos podido ver, en *Ciudad de payasos* el aspecto gráfico es lo que magnifica el impacto de un imaginario tenebroso y siniestro, presentándolo como elemento distintivo e idiosincrático del espacio social limeño.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Daniel & Alvarado, Sheila (2010). *Ciudad de payasos*. Lima: Alfaguara.
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso.
- Berman, Marshall (1982). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Borja, Jordi & Zaida Muxi (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Madrid: Electa.
- Hare, Andrés (2010). Urbe gráfica. *Correo*, 14 de agosto, p. 18.
- Majluf, Natalia (2006). Pattern-book of nations: Images of types and costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860. En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. Nueva York: Americas Society.
- Vadillo Vila, José (2010). Payasos en su tinta. *El Peruano*, 24 de julio, p. 24.
- Vega Llona, Silvia (2005). *Temor y curación en la ciudad global*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

**NUEVAS MEDIACIONES DE LA HISTORIETA:  
TEXTO, IMAGEN E IDENTIDAD JUVENIL  
ENTRE CÓMICS Y MANGAS**

**Víctor Casallo Mesías**

Pontificia Universidad Católica del Perú

Los productos comunicacionales a los que tenemos acceso se han multiplicado impresionantemente en las últimas décadas. Un joven lector o lectora dispone ya de una oferta de historietas, cómics o mangas que nos era desconocida hasta hace poco. Dentro de ese universo en expansión, queremos preguntarnos por la experiencia de leer historietas y, en particular, por el sentido de la entusiasta apropiación juvenil de la visualidad y temáticas del manga, articulando estos temas en el horizonte más amplio de la aspiración al reconocimiento en nuestro país. Partiendo de caracterizaciones fenomenológicas de estas experiencias<sup>1</sup>, intentaremos delinear cómo se concretan en nuestro mundo sociocultural y qué nos pueden mostrar sobre él.

---

<sup>1</sup> Seguimos aquí como orientación metodológica la fenomenología del mundo social en cuanto mundo comunicativo, tal como las esboza Edmund Husserl (1997 [1913]).

## LA EXPERIENCIA DE «LEER» HISTORIETAS

Scott McCloud define al cómic, en cuanto medio, como una «secuencia deliberada de imágenes —pictóricas y otras— con la intención de transmitir información o producir una respuesta estética en el observador» (1994, p. 9)<sup>2</sup>. Inmediatamente ve la necesidad de contrastar históricamente esta definición para precisar que —sin negar el valor de las secuencias narrativas mayas, medievales o de la pintura europea moderna— nuestra experiencia de leer historietas está esencialmente asociada a la imprenta y las formaciones de sentido que permite.

Un texto escrito, como sabemos, contrarresta la fugacidad de la palabra verbal fijándola visualmente. Hace posible una forma de objetividad desconocida para una comunidad exclusivamente oral que actualiza continuamente su memoria a través de la mediación de relatos indesligables de la situación vital en la que son puestos en escena ritualmente (Ong, 1996). La difusión de la imprenta fortalece esa objetividad del texto y, correlativamente, la identidad del lector como individualidad crítica. Esa interioridad personal se constituye paradigmáticamente en la lectura: al avanzar su mirada sobre las letras, la mente se refiere a una configuración de sentido conceptual, desplazando al trasfondo los otros aspectos sensibles de la realidad que, sin embargo, puede evocar y elaborar en formas inaccesibles a la experiencia inmediata de los sentidos. La escritura impresa articula un complejo de prácticas específicas en ese ámbito conceptual, desde donde puede reconstituir toda la amplitud de nuestras experiencias del mundo, al punto que aquel se vuelve la clave de sentido de estas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> La traducción es mía. Texto original: «*Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer*». Consideramos que la traducción al castellano publicada sesga la amplitud de los conceptos de «images» y «viewer», al introducir los términos «ilustraciones» y «lector», que McCloud no emplea.

<sup>3</sup> Husserl (2000 [1934]) esclarece la dimensión histórica de la constitución trascendental de la objetividad conceptual en su discusión de la escritura como tecnología y como experiencia comunicativa.

En la historieta, la imagen reaparece, siguiendo la terminología de McCloud, icónicamente. Si bien constituye su sentido en una suerte de «lectura» que avanza con cada imagen, su yuxtaposición en forma de viñetas permite una mirada de conjunto que libera a la vista de la linealidad presupuesta en el leer, de manera que podemos ir y venir entre lo presente, lo anterior y lo posterior de esta narración visibilizada (McCloud, 1994, pp. 94-101). En la viñeta misma, la copresencia de imágenes permite una libertad a la visión que disuelve el confinamiento del texto escrito a lo conceptual; incluso, en algunos casos, iconizando el texto<sup>4</sup>. Planteado positivamente: la espacialidad de lo que nos aparece en cada viñeta y en el conjunto de estas presupone la espacialidad de nuestra mirada en forma de un cuerpo vivo consciente en una ubicación determinada. Esa correlación con lo corporal otorga sentido al arriba, abajo, fondo, frente, pesado, ligero, etcétera, de las imágenes en las que nos sumergimos. Este horizonte kinestésico corporal constituye la espacialidad y temporalidad en las que nos aparece la historieta, articulando las viñetas discretas en una continuidad de acción.

El carácter personal —humano— de las imágenes, escenas y secuencias que forman la narración, se constituye sobre ese mismo horizonte perceptible que presupone nuestra corporalidad animada en un mundo cultural concreto compartido con otros (Husserl, 1997 [1913], §21). En otras palabras, hay constituciones de sentido específicas que diferencian la experiencia de un joven absorto en el cuento «Paco Yunque» y la de otro sumergido en la historieta «Paco Yunque» de Juan Acevedo,

---

<sup>4</sup> En general, esta iconización del texto permite comprender el sentido del «letrista» (*letterer*) en las historietas. Si bien esta función aparece en primer plano en la onomatopeya (el «BOOOOM» en tipografías grandes y a color de una explosión) o en textos resaltados (el «¡Noooo!» del villano al ser desintegrado en letras dibujadas y coloreadas de manera diferente a las otras palabras de los personajes o el narrador), opera latentemente en todos los textos de la historieta. Por último, puede haber una historieta solo con imágenes, prescindiendo del texto; mientras lo inverso haría desaparecer, en principio, la historieta.

compuesta a partir de aquel cuento. No menos importante es que en ese mundo que ambos jóvenes comparten las articulaciones de poder —social, político o económico— diferencian también el acceso a ciertos productos, a las competencias que estos requieren y, en particular, a la comprensión y valoración de experiencias como leer un libro o una historieta.

Estos apuntes fenomenológicos solo cobran sentido en la concreción de un mundo social específico. En nuestro caso, nos acercamos a él a través de la pregunta por el significado del paso, en los últimos años, de la hegemonía del cómic norteamericano de superhéroes a la omnipresencia del manga japonés en la preferencia de los jóvenes peruanos que disfrutaban leyendo y, cada vez más, creando historietas que se autoidentifican como «manga peruano».

#### ANTECEDENTES: LO IMPRESO Y LO AUDIOVISUAL

Sin duda, la oferta de historietas en el Perú en las últimas décadas no se reduce a los cómics norteamericanos de superhéroes. Incluso concediendo la hegemonía del cómic norteamericano en general, habría que considerar la producción nacional, con una larga tradición propia que incluso se intersecta ocasionalmente con los estilos y temáticas de publicaciones extranjeras<sup>5</sup>. Pero esa historia de la oferta de historietas presupone la de su recepción: la experiencia de los lectores y lectoras.

Desde ese interés, si bien se puede discutir en qué medida *Superman* o *El Hombre Araña* han predominado sobre *Archie*, *La Pequeña Lulú* o *Susy*, *Secretos del Corazón*, podemos partir con cierta evidencia de que la historieta norteamericana de superhéroes representa para los lectores la primera referencia del término cómic. Así lo confirma la visión de los comercializadores, que privilegia este género, por ejemplo,

---

<sup>5</sup> Los estudios más importantes de esta historia han sido elaborados por Melvin Ledgard (2004) y Carla Sagástegui (2003).

durante la importación informal en la década de 1990<sup>6</sup> —luego de la desaparición de las publicaciones mexicanas— hasta, más recientemente, en la exitosa aventura editorial emprendida por el diario *Perú21*.

Esa hegemonía ha sido desafiada en pocos años por la visualidad y temática del manga japonés. Sin editoriales, publicaciones o publicidad previas comparables a las del cómic norteamericano, ha generado una creciente legión de aficionados a leer y crear manga. La ausencia en el terreno impreso fue suplida, sin embargo, por el creciente acceso por televisión a los productos de animación japonesa o *anime*. A pesar de su popularidad desde los setenta, la televisión local tardó en comprender que su público no eran solo niños que podían ver indefinidamente repeticiones de una misma serie, sino un público juvenil y adulto con interés en los diferentes géneros dentro del *anime*. Esta variedad, como veremos más adelante, pudo ser conocida y compartida por la comunicación activa con aficionados de otros países, aprovechando cada vez más la tecnología audiovisual doméstica y, sobre todo, Internet.

Es importante advertir que no hay un correspondiente exacto del cómic de superhéroe en el manga japonés. En el caso peruano, a pesar de nuestra afición por el superhéroe, ningún «superhéroe nacional» ha logrado una lectoría o continuidad editorial análogos. El Supercholo de Honigman, por ejemplo, elabora, a pesar de su título, el tema indigenista del indio fuerte, trabajador e inocente (¿cándido?), enfrentándolo no a amenazas globales (científicos locos, extraterrestres, etcétera) sino, inicialmente, a sus propios compatriotas, acostumbrados a aprovecharse de él<sup>7</sup>. Cabe pensar que estos últimos son el primer público

---

<sup>6</sup> Realizada por algunas librerías y tiendas especializadas, pero sobre todo entre los vendedores de revistas o libros del Centro histórico de Lima, que disponían de títulos de la DC y Marvel Comics, en ocasiones en el mismo mes de su publicación.

<sup>7</sup> En sus últimos años, el Supercholo cede su espacio al Capitán Intrépido, otro joven andino junto a quien sí enfrentará amenazas más universales. Queda, sin embargo, el motivo del joven ignorado —en el Perú y por los peruanos— y vestido como indio, con habilidades que le permiten triunfar en aventuras pensadas, sobre todo, en clave educativa. Estas anotaciones no agotan la riqueza de significados del universo del Supercholo,

que sus autores tuvieron en mente. Supercholo participa más adelante en aventuras galácticas, pero, significativamente, su atuendo —poncho, chullo, ojotas— no cambia. La Chola Power y otras creaciones representan la persistencia del intento de dotar al Perú de un superhéroe emblemático<sup>8</sup>, como una suerte de aporte al imaginario de la identidad nacional. Consideramos que la apropiación del manga efectuada por sus aficionados se articula con esa situación vital. Nuestros argumentos elaboran la experiencia de convocatoria al concurso anual de historietas y la publicación de la revista *Tiralínea*, promovidos hasta la fecha por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y el Departamento Académico de Comunicaciones de la PUCP, y algunos aspectos del desarrollo de las comunidades de aficionados al manga y anime.

---

aún pendiente de investigar; solo destacan que no es pertinente subsumirlo como uno más en el panteón de superhéroes conocido por los lectores de cómics peruanos.

<sup>8</sup> Benjamín Corzo, editor de historietas a través de Contracultura, comenta al respecto: «Pese a ser un fervoroso impulsor de la historieta peruana debo mencionar que es innegable que los intentos de búsqueda de superhéroes locales han sido hasta el momento fallidos. El intento más serio realizado hasta la fecha fue el Supercholo creado nada menos que por uno de los propietarios del diario *El Comercio*. Tuvo una cobertura enorme y, sin embargo, es evidente que no ha superado la única medida válida para evaluar estos intentos: la trascendencia. Si hacemos una encuesta sobre las principales figuras de la historieta peruana, el Supercholo no alcanza ni de lejos a personajes como El Cuy, Sampietri, Coco, Tacachito y Vicuñín, Teodosio, etcétera. ¿Por qué? Aventuro la hipótesis que en el imaginario popular peruano no encajan superhéroes con características que sí se tornan creíbles en escenarios como el norteamericano, país de grandes extensiones, alta tecnología y, sobretodo, con intereses globales. Respeto mucho los esfuerzos de los seguidores locales del género de los superhéroes pero mucho me temo que sus esfuerzos serán vanos. Para graficar la idea es como querer hacer una hamburguesa MacDonalld o un Kentucky Fried Chicken peruanos, ¡¡cuando tenemos aquí una de las mejores cocinas del mundo!! En este caso, parafraseando a Arguedas, diría que pretender imitar desde el Perú es un verdadero escándalo. Termino avizorando que los denodados esfuerzos de nuestros seguidores de los superhéroes chocarán con ediciones muy pulcras y de bajo precio de los auténticos superhéroes en un combate muy desigual en el que veo muy difícil el posicionamiento y eventual triunfo de la copia (peruana) contra el original» (comunicación electrónica, jueves 1 de noviembre de 2012).

## VISUALIDADES DIFERENTES

Hay diferencias visuales y temáticas notorias entre leer un cómic y un manga. Destacamos solo algunas, tomándolas de los casos específicos de los cómics de superhéroes y dos géneros de manga populares entre nuestros jóvenes: el romántico y el de aventuras. El contraste más aparente es el color: el coloreado cada vez más sofisticado del cómic contrasta con el blanco y negro del manga. El fondo escenográfico puede cuidarse detalladamente en el cómic y el manga, pero este también puede prescindir de todo fondo por varias viñetas, dejándolo implícito. El delineado muscular en tensión, la pose escultórica, la contraposición dinámica con otros objetos y otras representaciones de movimiento desde diferentes planos y angulaciones también son empleadas por ambos, pero el manga se ha hecho célebre por su uso extensivo de líneas cinéticas para acentuar diversas formas de acción (figuras 48 y 49).

Nuestros aficionados al manga reconocen y se han apropiado apasionadamente de su visualidad específica para la representación corporal, en la que destaca la cabeza y, en particular, el cabello y los ojos. Scott McCloud sugiere una interpretación interesante de la identificación exitosa —y, por tanto, la popularidad— que suscitan los rostros estilo manga, a primera vista más simples que en el cómic. Correlaciona la gradación en la referencia icónica —del «realismo fotográfico» a la simplificación del *cartoon*— con la percepción de objetos externos y la autopercepción —siempre necesariamente incompleta— del cuerpo propio (McCloud, 1994, pp. 29 y ss.)<sup>9</sup>. Esta observación fenomenológica explicita cómo la autoconstitución de la noción de yo personal está mediada desde el nacimiento por la percepción y, en general, la comunicación sensible con los otros (personas, animales y objetos en general)

---

<sup>9</sup> McCloud elabora aquí la noción de «participación» que requieren los *cool media*, según la caracterización de Marshall McLuhan (1964).

con los que nos identificamos y frente a los que, gradualmente, nos diferenciamos<sup>10</sup>. Por este motivo, según McCloud, los *cartoons* conectarían tan bien con el público infantil. Todo lector de historietas revive esa misma experiencia, que el manga elabora en forma eminente. El dibujo —en particular, del rostro— en el manga no se definiría, entonces, por su «simpleza», sino por una concentración en rasgos esenciales que facilitan la identificación, modulándola según fines narrativos. Esta perspectiva echa luz sobre la acogida especial de ciertas temáticas del manga como el romance juvenil o la aventura sobrenatural.



Figura 48. Todd McFarlane y Rob Liefeld, viñeta de *Spawn*, N° 200, impreso en papel, 26,2 x 16 cm (Berkeley: Image Comics, 2011).



Figura 49. Akira Toriyama, viñeta de *Dragon Ball*, N° 38, impreso en papel, 18,2 x 11,5 cm (Tokyo: Shueisha, 1994).

<sup>10</sup> Esta dinámica de autoconstitución recíproca de la subjetividad y su mundo circundante es descrita por Husserl (1997 [1913]).

## IDENTIFICACIÓN: EXPLORACIÓN Y CREACIÓN

Encontramos un repertorio visual característico de ojos, rostro, cabello y ropa de las heroínas de mangas *shoujo* románticos. Dos opciones especialmente populares en nuestro medio son la princesa y la escolar adolescentes, que reimaginan la nobleza europea y a las escolares japonesas en uniformes *sailor*, respectivamente. Ya señalamos que los escenarios pueden abstraerse en el fondo blanco o lucirse en sus detalles; el foco son sus personajes. Siguiendo a McCloud, esta visualidad estimularía su identificación con estas narrativas a través de esa representación específica de sus personajes. Una joven peruana se proyecta en la identidad ficticia de un rostro iconizado en trazos elementales, donde la ropa, el escenario, etcétera, fortalecen visualmente la consistencia de un horizonte narrativo que encuentra atractivo. Como esa atracción puede darse o no, advertimos que ese grado de identificación no se debe solo a las características visuales del manga, sino que solo es posible desde una ubicación específica en las relaciones de poder que articulan el mundo sociocultural del lector o la lectora.

En este sentido, los mundos ficticios del manga consumidos por nuestros jóvenes son, en un sentido profundo, relativamente nuevos respecto a los de los cómics. Estos últimos representan una idealización —utópico-distópica— desde la ciencia ficción y la aventura de la sociedad y cultura norteamericanas, las cuales se articulan en relaciones específicas —de hegemonía, aspiración, resistencia, familiaridad a través de la migración, etcétera— con las posibilidades de agencia de los jóvenes peruanos de distintas regiones, clases sociales, culturas, etcétera. El Japón imaginado es, en contraste, un mundo por conocer. Se le explora y, simultáneamente, constituye en todas las dimensiones que implica imaginarse a uno mismo y sus circunstancias.

Desde esa perspectiva, nuestras intuiciones no se limitan al caso de la adolescente para quien un manga romántico sería presumiblemente más atractivo que un cómic. El manga de aventuras, especialmente aquel donde el héroe o heroína se enfrentan a un poder sobrenatural,

goza de una popularidad comparable. En este caso, los trazos del rostro contrastan con las armaduras —u, ocasionalmente, el uniforme escolar— y la espada o algún otro artefacto mágico. Las viñetas se concentran largamente en los detalles del combate cuerpo a cuerpo, así como en el *shoujo* pueden seguir pacientemente la mirada febril de la escolar enamorada.

En una comparación general entre cómics y mangas sobre el uso de tipos de transición entre viñetas, Scott McCloud constata que el predominio de la secuencia acción-acción (un mismo sujeto realizando acciones diferentes en cada viñeta) en el cómic se modera en el manga con secuencias que dedican una atención significativa a un mismo objeto en instantes sucesivos o a mostrar diferentes aspectos de un ambiente en un mismo instante (1994, pp. 70 y ss.). Parafraseando a McCloud, al preferir el manga, nuestros jóvenes están más interesados en «estar allí» que en «llegar a alguna parte». Este «allí» sería un universo narrativo con el que el aficionado/la aficionada se sumerge a través de una iconización corporal específica del manga, que le permite desplegar su identificación en una forma que el cómic no hace posible de la misma manera a pesar de —o precisamente por— su hegemonía.

Es posible también que este tempo narrativo corresponda a la vitalidad de lo oral en nuestro país. En ese sentido, la copiosidad, redundancia y, en particular, la rememoración (Ong, 1996) son modos de apropiación e identificación que resuenan en el manga. Los *flashbacks* y la paradoja de una secuencia de acción visualizada pausadamente no aburren a nuestros jóvenes, como tampoco los desconcierta que una secuencia intensamente dramática tenga inserciones cómicas. Aquí se situaría también el interés por la amplitud de recursos del manga para visualizar el sonido. Incluso los aficionados que no saben japonés conocen de la riqueza del silabario *katakana* para representar los sonidos de un rostro al voltearse o al sonrojarse. Nuestros *mangakas* amplían estos recursos empleando palabras o frases para destacar algún elemento —acción, estado de ánimo— en la viñeta. En un país donde la palabra escrita organiza formalmente

nuestra vida, esta libertad en la escritura plasma el predominio de la profusión narrativa oral sobre la progresión lineal tipográfica.

Pero ya antes de esta popularización del manga, la recreación y visibilización de identidades han sido creativamente desarrolladas para sortear las exclusiones sociales y culturales institucionalizadas a través de la escritura. El escenario de esa visibilización han sido los medios audiovisuales.

### UN HORIZONTE MULTIMEDIA DE RECONOCIMIENTO

La disponibilidad del manga y anime requirió el acceso previo a traducciones. Sabemos de esta historia<sup>11</sup> que algunos aficionados peruanos toman contacto en la década de los ochenta por correo postal y electrónico con grupos de fans de otros países —especialmente Estados Unidos— que ya subtitulaban y distribuían sin cobrar copias de VHS o LDS. Con el desarrollo del comercio *on line* fue posible importar originales directamente de Japón. Algunos de estos clubes se abrían pronto a un público mayor para compartir su afición y otros productos asociados a cambio de una cuota. Todavía comprar un anime era difícil y muy caro. El comercio informal de videos y la masificación de Internet cambiarían la situación en pocos años. Ya no sería necesario pertenecer a un club para ver o comprar copias cada vez más baratas y de mejor calidad. Con todo, las traducciones de mangas al inglés y, sobre todo al castellano, seguían fuera del alcance de este público. El cambio decisivo sería el acceso a copias escaneadas, traducidas y publicadas en portales de Internet por comunidades de aficionados<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Sus contornos generales se pueden extrapolar de algunas experiencias como la del grupo *Sugoi*, inicialmente un club privado de aficionados que, desde mediados de los noventa hasta comienzos del nuevo siglo, logró constituir un proyecto de traducción, subtitulación y comercialización a través de revistas, programas de radio y televisivos. Elaboramos en esta sección nuestra experiencia en los primeros años del mencionado grupo.

<sup>12</sup> Al redactar este texto, dos de los portales más populares eran Manga Reader ([www.mangareader.net/](http://www.mangareader.net/)) y Ver Manga ([www.ver-manga.net](http://www.ver-manga.net/)).

Leer mangas físicos o en línea es una experiencia personal que hace parte de una experiencia comunitaria. Recomendar, comentar, traducir, difundir, etcétera, son actividades que presuponen una plataforma sostenida por un esfuerzo conjunto pero que, sobre todo, se disfrutan y viven más intensamente en el intercambio con otros. En el caso de los *mangakas* peruanos, el esfuerzo de publicación también ha sido, naturalmente, una empresa colectiva, si bien configurada por las peculiaridades de un mundo en globalización. Por ejemplo, no es raro comenzar a hacer manga desarrollando historias no oficiales de personajes populares, circulándolas en una dinámica interactiva facilitada por Internet. Estos *doujinshi* son parte del fenómeno de los *fan fics*, que ciertamente excede al manga pero también explicita las dinámicas específicas de consumo y producción en las que muchos aficionados se inician. Puede seguir la capacitación autodidacta o en talleres, pero el salto a la publicación se ha dado a través de grupos que han encontrado en Internet un medio accesible a los creadores y frecuentado por los lectores. De ahí lo significativo de que, a pesar de estas ventajas, algunas publicaciones sientan la necesidad de pasar al formato impreso.

Como todos los que se aventuran a publicar desde un fanzine a una revista en nuestro país, estos jóvenes historietistas conocen las facilidades de la diagramación por computadora y las imprentas de bajo costo, pero también el difícil acceso a la distribución y venta. Esta situación los ha movido a aprovechar nuevos espacios que, significativamente, han surgido a partir del universo narrativo del anime y manga: las convenciones, festivales, concursos, etcétera, de la cultura *otaku*. Estos eventos ofrecen proyecciones de anime, conciertos, música, *merchandising*, comida (incluso japonesa) y una práctica especialmente interesante que nos devuelve a nuestras reflexiones sobre las dinámicas de identificación en los aficionados y aficionadas: el *cosplay*.

Apropiándose de su sentido originario en las convenciones japonesas, el/la *cosplayer* no se limita a disfrazarse de un personaje de historietas,

como una suerte de *halloween* alternativo<sup>13</sup>. La importancia de la elaboración del vestido y accesorios son parte esencial de la experiencia de los aficionados al cosplay, ahora extendido a otros universos narrativos —personajes de cómics, videojuegos y cultura popular en general— y emprendido por comunidades de aficionados que compiten entre sí. Más recientemente, se empieza a hacer o vender cosplays a pedido y, por ello, a cuestionar la «autenticidad» de la experiencia<sup>14</sup>. Este horizonte más amplio —audiovisual y, en último término, multimediativo— es el que enmarca la oferta y consumo de manga actualmente. Como experiencia de identificación y recreación, su horizonte de fondo son las incursiones de visibilización de sectores —en este caso, jóvenes— excluidos del reconocimiento en nuestro país. Esa visibilidad, como ha discutido Guillermo Nugent (1996), se ha puesto en escena

---

<sup>13</sup> Dice la *cosplayer* local Neko Nee: «Un disfraz obviamente es ponerte cualquier cosa y ser cualquier cosa, no necesariamente has de representarlo, caracterizarlo. Sin embargo el *cosplay* es mucho más que eso, aunque algunos no lo ven así, la misma palabra lo dice: *cos* (de disfraz), *play* (en este caso, ser, interpretar). Cuando alguien es *cosplayer*, no es tomarse fotos y figuretear, es ponerse en la ropa del personaje, ser el personaje por ese rato y es lo que lo diferencia de un simple disfraz. Me encanta poder ser un personaje de personalidad totalmente distinta a la mía o similar, en algunos casos con el cual me identifique. Siempre he dicho lo mismo: ¿quién no ha querido ser en algún momento Spiderman, Superman, Sailor Moon, etcétera? Bueno pues, esto es un modo de poder serlo de manera divertida: ser *tu* personaje, el que tú quieras y representarlo lo mejor que uno puede divirtiéndose» (comunicación electrónica, 31 de octubre de 2012).

<sup>14</sup> Algunos aficionados consideran que esta comercialización y la sobreexposición mediática de algunos(as) *cosplayers* comprometen la autenticidad de la experiencia. La hipersexualización del personaje de la *maid* —adolescente vestida de servidumbre europea, atenta a las órdenes de un *master*— sería el ejemplo más visible. Comenta al respecto Neko Nee: «En otros países no sé cómo ande la cosa pero aquí está encaminada al desastre (por no decir al tacho). Si bien es cierto el *cosplay* es para todos y bienvenido sea aquel que le guste, no todos lo hacen de manera seria o como debieran. Solo lo hacen para figuretear, para tapar algún vacío existencial y que le llenen de halagos o similares cosas por el estilo. ¿Qué pasa entonces? Pues se crean rivalidades estúpidas, grupos alejados y lo que es una afición por gusto se convierte en una guerra de disgusto. En lo personal, yo prefiero solo hacer ahora sesiones de fotos, divertirme siendo el personaje para mí y los que les guste realmente» (comunicación electrónica, 31 de octubre de 2012).

a través de los medios masivos audiovisuales. En los últimos años estamos descubriendo sus nuevas experiencias en Internet<sup>15</sup>.

Si antes un joven de sectores populares se exponía a ser ridiculizado si se presentaba como aficionado de —o se vestía como— un personaje del panteón hollywoodense en la calle o la televisión, hoy persiste esa descalificación cuando sube sus imágenes o videos a Internet<sup>16</sup>. Se han ganado, sin embargo, espacios y símbolos en ese proceso de visibilización abierto por los medios<sup>17</sup>. Dentro de ese contexto más amplio, un adolescente mestizo vestido como un personaje de *One Piece* o recreando mangas a partir de ese universo cuenta con nuevas redes comunicativas —presenciales y virtuales— a través de las cuales legitimarse en un reconocimiento mutuo, que no lo confina a una «identidad» conceptualizada e impuesta exteriormente.

## CONCLUSIÓN: UN POTENCIAL

Somos conscientes de estar discutiendo una afición específica en un país de millones donde seguimos ignorando a muchos grupos culturales, aunque, curiosamente, sus niños y jóvenes disfrutan del manga

---

<sup>15</sup> El tema de discusión de Nugent es la relación entre identidad y apariencia a través de las mediaciones audiovisuales como estrategia frente a la exclusión social y los malentendidos que genera. Al respecto, ver Nugent (1996), p. 142-186.

<sup>16</sup> Ejemplos peruanos recientes de estas apariciones en la red —y los violentos rechazos que generan— son La Tigresa del Oriente (nombre artístico de Judith Bustos) y Wendy Sulca. Páginas como *Amixers Hi5* buscan y ridiculizan agresivamente a jóvenes según tipificaciones estéticas que reproducen el discurso del otro ignorante, sucio, insoportable y al que hay que —al menos simbólicamente— «desaparecer». Liuba Kogan discute el caso de Colibrítany, una adolescente mexicana que publica en YouTube microprogramas con consejos estéticos para sus «setsis» (*sexys*) seguidoras, como una suerte de celebración de cuerpos oficialmente excluidos e invisibilizados del escenario mediático (Kogan, 2012).

<sup>17</sup> Un indicio interesante de esta tendencia es el éxito de las miniserias biográficas centradas en la vida de personajes de sectores populares que emergen a través del mundo musical o deportivo como la cantante de música andina Dina Páucar o el cantante de cumbia Chacalón (Cassano, 2012).

y *anime* sin mayor problema. Precisamente por las deficiencias del modelo institucional que ha articulado históricamente el proyecto de modernización política en el Perú, la cultura se ha vuelto una herramienta y espacio performativos para ejercer la ciudadanía construyendo —es decir, haciendo más inclusivo— el espacio público como modelo comunicativo de aparición, crítica, discusión y reconocimiento decisivos para toda democracia (Cánepa & Ulfe, 2006).

En este sentido, la apropiación creativa del manga, si bien no está animada por una intencionalidad explícitamente política, permite advertir el potencial de experiencias de este tipo para el reconocimiento de sectores juveniles que aún no están presentes en nuestros imaginarios compartidos. Como hemos visto, estas dinámicas de identificación y reconocimiento se realizan en una red comunicativa más amplia articulada por los medios audiovisuales y la comunicación mediada por computadora. Continuar la investigación de estos procesos de (re)creación de relaciones, identidades y ciudadanías desde la academia, explicitaría nuestras posibilidades de aportar a ellos y, sobre todo, de recordar la importancia de estar atentos a cómo nuestros jóvenes se narran e imaginan.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Cánepa, Gisela & María Eugenia Ulfe (eds.) (2006). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.
- Cassano, Giuliana (2012). Las miniserias biográficas como posibilidad de reconocimiento en la diversidad. En James Dettleff (ed.), *Representación e inclusión en los nuevos productos de comunicación* (pp. 17-49). Lima: Departamento Académico de Comunicaciones.
- Husserl, Edmund (1997 [1913]). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. Traducción de Antonio Ziriñón Q. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.

- Husserl, Edmund (2000 [1934]). El origen de la geometría-Apéndice a la «Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental». *Estudios de Filosofía*, (4).
- Kogan, Liuba (2012). «Salón de belleza: el universo estético». Ponencia presentada en el seminario Comunicación y Voces Populares. Lima, Departamento Académico de Comunicaciones de la PUCP, 11 y 12 de octubre del 2012. Recuperado de: [www.youtube.com/watch?v=\\_UCEbIwALQ8](http://www.youtube.com/watch?v=_UCEbIwALQ8)
- Ledgard, Melvin (2004). *De Supercholo a Teodosio: historietas peruanas de los sesentas y setentas*. Lima: ICPNA.
- McCloud, Scott (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. Nueva York: Harper Collins.
- McFarlane, Todd y Liefeld, Rob (2011), *Spawn*, sin número, Berkeley: Image Comics.
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Chicago: The New American Library.
- Nugent, Guillermo (1996). Apología de Bob López. Lo esencial es visible a los ojos. En Lemlij, Moisés y Millones, Luis (eds.), *Historia, memoria y ficción* (pp. 142-186). Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.
- Nugent, Guillermo (1998). *Composición sin título: sobre democracia y diversidad cultural en el Perú*. Lima: Friedrich Ebert.
- Ong, Walter (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Santafé de Bogotá: FCE Colombia.
- Sagástegui, Carla (2003). *La historieta peruana. Los primeros 80 años. 1887-1967* (I). Lima: ICPNA.
- Toriyama, Akira (1994), *Dragon Ball*, no. 38, Tokyo: Shueisha.

## SOBRE LOS AUTORES

### **Jaime Borja Gómez**

Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana, México D. F. Profesor asociado del Departamento académico de Historia de la Universidad de Los Andes de Bogotá. Ha publicado, solo o junto con otros autores, varios libros relacionados con el arte y la cultura virreinal, entre ellos: *La compañía de Jesús en América Latina después de la Restauración: los símbolos restaurados* (2014); *Historia de la vida privada en Colombia* (2011); *El cuerpo y la mística* (2004); *Las representaciones del cuerpo barroco neogranadino en el siglo XVII* (2004), así como números artículos en revistas especializadas.

### **Victor Casallo Mesías**

Magíster en Filosofía por la PUCP. Profesor del Departamento académico de Comunicaciones de la PUCP. Sus áreas de interés y especialización son la estética y epistemología de la fenomenología, la relación entre ética e interculturalidad, los medios de comunicación masivos. Ha publicado, entre otros artículos: «Teoría de la comunicación y teoría del conocimiento. A propósito de Habermas y la fundamentación comunicacional del psicoanálisis» (2014). En *Conexión* (3), pp. 22-35; «Ampliación de mundos circundantes: fundamentos de una fenomenología del ver televisión» en *Acta fenomenológica latinoamericana*, vol. II (2005), pp. 153-164.

### Thomas Cummins

Doctor en Historia del arte por la Universidad de California, Los Angeles (UCLA). Tiene la cátedra de Historia del arte precolombino y virreinal en el Departamento de Historia del arte y arquitectura de la Universidad de Harvard. Profesor durante once años de la Universidad de Chicago, así como Director del Centro de Estudios Latinoamericanos (1998-2001). Es también presidente de ArtForum, perteneciente al David Rockefeller Center for Latinamerican Studies. Ha publicado numerosos libros y artículos, entre ellos el ya clásico *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos* (2002). Ha colaborado con el Getty Research Institute en el estudio de dos manuscritos peruanos ilustrados del siglo XVII. De estas investigaciones ha salido, entre otros, *The Getty Murúa: Essays on the making of Martín de Murúa's «Historia General del Piru»* J. Paul Getty Museum Ms. XIII 16 (2008). Más recientemente ha publicado artículos como «Dibujado de mi mano: Martín de Murúa as an Artist» (2014). En *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru*, pp. 35-65.

### Carlos Gálvez Peña

Doctor en Historia Latinoamericana e Historia Moderna Temprana por la Universidad de Columbia. Profesor del Departamento académico de Humanidades de la PUCP. Sus investigaciones y publicaciones se concentran en el estudio del discurso historiográfico colonial de los siglos XVI al XVIII con particular énfasis en la representación política y la formación del estado. Su trabajo ha incidido en la renovación del corpus de la historiografía colonial incorporando formatos varios como la prédica sagrada, los proyectos políticos y hasta la poesía épica. Ha publicado, entre otros: «Cronistas peregrinos: apuntes sobre ideas y hombres de Iglesia. Conexiones culturales entre México y el Perú durante el siglo XVII» (2015). En *Iglesia y Sociedad en la Nueva España y el Perú*, pp. 193-213; «El mejor arbitrio, el sermón. Discurso religioso y representación política en el Perú del siglo XVII» (2014). En *Anuario de estudios americanos*, 71 (1), pp. 171-197.

### **Gabriela Germaná Roquez**

Bachiller en Historia del arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Candidata a Doctor en el Departamento de Historia del arte en la Universidad Estatal de Florida. Curadora de exposiciones e investigadora de temas relacionados al arte popular y del siglo XX peruano. Ha sido encargada de las áreas de conservación, catalogación e investigación del Museo Nacional de la Cultura Peruana y del Museo de Arte de San Marcos. Asimismo ha publicado artículos en revistas especializadas como *Illapa* (Lima, Perú), *Anales del Museo de América* (Madrid, España) y *Artesanías de América* (Cuenca, Ecuador).

### **Giovanna Pollarolo Giglio**

Doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Ottawa. Profesora asociada del Departamento académico de Humanidades de la PUCP. Poetisa, ensayista y guionista. Ha publicado varios libros de poesía —como *Huerto de olivos* (1987), *Entre mujeres solas* (1991), *La ceremonia del adiós* (1997)— y de narrativa, entre otros *Atado de nervios* (1999) y *Dos veces por semana* (2008). Asimismo ha escrito guiones cinematográficos, como *Ciudad de M* (1995). Ha dictado talleres de guion en universidades nacionales e internacionales. Sus investigaciones y relatos ficcionales se han publicado en múltiples revistas nacionales y extranjeras.

### **Luis Rebaza Soraluz**

Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland. Profesor de Artes Visuales Latinoamericanas por el King's College de la Universidad de Londres. Ha publicado poemas y cuentos, y editado libros de poesía peruana. Su obra literaria ha sido publicada en revistas extranjeras, así como en las antologías *Estática doméstica: tres generaciones de cuentistas peruanos 1951-1981* (2005) y *Caudal de piedra: veinte poetas peruanos 1955-1971* (2005).

### Juan Ricardo Rey Márquez

Candidato a Doctor en la Universidad de Tres de Febrero de Buenos Aires. Becario doctoral de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, de la República Argentina. Investigador del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) de la Universidad Nacional de San Martín. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas sobre el arte colonial neogranadino, entre ellos: «El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada» (2015). En *Domínios da imagen*, volumen 9, núm. 17, pp. 101-117.

### Celia Rubina Vargas

Doctora en Ciencias del Lenguaje por la Universidad de Toulouse, Francia. Profesora principal del Departamento académico de Comunicaciones de la PUCP. Ha publicado distintos artículos sobre semiótica y semiótica de la imagen en revistas especializadas nacionales e internacionales, entre ellos: «Representaciones del otro o la construcción de identidades sociales en tres fotografías de Martín Chambi» (2013). En *AS INTERACOES SENSIVEIS. Ensaio de sociosemiotica a partir da obra de Eric Landowski*, pp. 325-341. «Corps, érotisme et mythe dans la peinture: le cas de Tilsa Tsuchiya» (2011). En *Special Issue of the Korean Journal ÉPISTEME Revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées*, (6), pp. 171-198.

### Carla Sagástegui Heredia

Doctora en Arte, Literatura y Pensamiento por la Universidad Pompeu Fabra. Profesora del Departamento académico de Humanidades de la PUCP. Sus áreas de interés y especialización son la oralidad, el pensamiento religioso, el cómic. Además de artículos en revistas especializadas, ha publicado el libro *Los primeros ochenta años de la historieta en el Perú: 1887- 1967* (2003) así como, junto con otros autores, *Arguedas y el Perú de hoy* (2005).

**Michael K. Schuessler**

Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), donde se especializó en la literatura colonial de América Latina. Profesor Titular C del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel II). Ha publicado números artículos en revistas académicas sobre arte y cultural virreinal novohispana. También publicó y editó varios libros como *Artes de fundación: teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España* (2009) y *El universo de Sor Juana* (1995), entre otros.

**Cynthia Vich**

Doctora en Literatura Latinoamericana Contemporánea por la Universidad de Stanford. Profesora asociada en Literatura Hispánica y Comparativa de la Universidad de Fordham. Además de diversos artículos en revistas académicas sobre temas de literatura y cine latinoamericano contemporáneo, ha publicado el libro *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka* (2000).



### Créditos fotográficos:

Archivo Jorge Eielson, Saronno, <http://www.archivoeielson.it> (34)  
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, D.F. (4)  
Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá (25)  
Biblioteca del Congreso, Washington D.C. (5)  
Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague (1, 7, 8, 29)  
Carmen Alarco, Lima (17, 18, 19, 20)  
Colección Marco Curatola Petrocchi, Lima (42)  
Colección Micromuseo «al fondo hay sitio», Lima (43)  
Colección Primitivo Evanán Poma, Lima (41)  
Colección Sean Galvin, condado de Meath, Irlanda (6)  
Colección Villard, Quimper, Francia (32, 33)  
Colección Vivian y Jaime Liébana, Lima (40)  
Editorial Alfaguara, Lima (44, 45, 46, 47)  
Editorial Azabache, México (21)  
Editorial Francisco Campodónico, Lima (31)  
Editorial Image Comics, Berkeley (48)  
Editorial La Oveja Roja, Madrid (carátula)  
Editorial Peisa, Lima (36, 37, 38, 39)  
Editorial Shueisha, Tokyo (49)  
Généalogie de José Chapalain, Finistère, Francia, <http://jose.chapalain.free.fr/> (33)  
Jaime Borja, Bogotá (13, 14, 15, 16)  
Museo de América, Madrid (carátula)  
Museo J. Paul Getty, Los Ángeles (carátula, 3)  
Palacio Arzobispal de Popayán, Colombia (27)  
Real Jardín Botánico (RJB-CSIC), Madrid (28)  
René Magritte Estate/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París (2)  
Silvia Gonzales de León y Antonio Montes de Oca, México, D.F. (22, 23, 24)  
Susana Lange - Herederos de Oliverio Gironde, Buenos Aires (33)  
Yves Klein, ADAGP, París/DACS, Londres 2015 (35)

### Imágenes de carátula:

Ilustración (detalle) en Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú*, Sevilla, 1553, estampa xilográfica; «Muerte de Manco Inca» (detalle) en Martín de Murúa, *Historia general del Piru*, 1616, tinta y acuarela sobre papel, Ms. Ludwig XIII 16, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles; Vicente Albán, *Señora principal con su negra esclava* (detalle), 1783, óleo sobre tela, 80 x 109 cm, Museo de América, Madrid; carátula (detalle) de *Rupay. Historias de la violencia*, Madrid: La Oveja Roja, 2009.

Se terminó de imprimir en  
los talleres gráficos de  
Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Psje. María Auxiliadora 156, Breña  
Correo e.: [tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)  
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582  
Se utilizaron caracteres  
Adobe Garamond Pro en 11 puntos  
para el cuerpo del texto  
setiembre 2015 Lima - Perú