

El arte barroco del Virreinato del Perú: Historia, filosofía y estética.

Fernando Javier Rojas Casorla
Universidad Católica Andrés Bello (Venezuela)
Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
frojasca@ucab.edu.ve fernandorojasc@gmail.com
ORCID: 0009-0006-6496-5858

Resumen:

El propósito de este artículo es mostrar cómo, durante el período de la Contrarreforma, una vez que se lleva a cabo el Concilio de Trento, la pintura barroca del Virreinato del Perú tenía como finalidad educar a las personas en la fe católica, conmover su espíritu por medio del arte e influir sobre su pensamiento de acuerdo con los valores católicos romanos. Además, otra finalidad de este artículo es demostrar que, en Hispanoamérica, en el Virreinato del Perú, el fenómeno europeo del estilo barroco se mezcló con las influencias de los nativos americanos para convertirse en un nuevo arte..

Palabras clave: Concilio de Trento, Barroco, Virreinato del Perú, mestizaje cultural.

Baroque Art in the Viceroyalty of Peru: History, Philosophy and Aesthetics.

Abstract

The purpose of this article is to show how, during the Counter-Reformation period, after the Council of Trent, Baroque painting in the Viceroyalty of Peru was intended to educate people in the Catholic faith, to move their spirit through art and to influence their thinking in accordance with Roman Catholic values.

Furthermore, another purpose of this article is to demonstrate that, in Spanish America, in the Viceroyalty of Peru, the European phenomenon of the Baroque style was mixed with Native American influences to become a new art.

Key Words: Council of Trent, Baroque, Viceroyalty of Peru, cultural miscegenation.

L'art baroque dans la vice-royauté du Pérou : histoire, philosophie et esthétique.

Résumé

L'objectif de cet article est de montrer comment, à l'époque de la Contre-Réforme, après le Concile de Trente, la peinture baroque dans la vice-royauté du Pérou était destinée à éduquer les gens dans la foi catholique, à émouvoir leur esprit à travers l'art et à influencer leur pensée conformément aux valeurs catholiques romaines.

En outre, un autre objectif de cet article est de démontrer qu'en Amérique espagnole, dans la vice-royauté du Pérou, le phénomène européen du style baroque s'est mélangé aux influences amérindiennes pour devenir un nouvel art.

Mots-clés : Concile de Trente, baroque, vice-royauté du Pérou, métissage culturel.

A arte barroca no Vice-Reino do Peru: história, filosofia e estética.

Resumo:

O objetivo deste artigo é mostrar como, durante o período da Contra-Reforma, após o Concílio de Trento, a pintura barroca no Vice-Reino do Peru tinha como objetivo educar as pessoas na fé católica, mover o seu espírito através da arte e influenciar o seu pensamento de acordo com os valores católicos romanos.

Além disso, outro objetivo deste artigo é demonstrar que, na América espanhola, no Vice-Reino do Peru, o fenómeno europeu do estilo barroco se misturou com influências indígenas americanas para se tornar uma nova arte.

Palavras-chave: Concílio de Trento, Barroco, Vice-Reino do Peru, miscigenação cultural.

1. Preámbulo: La crisis de conciencia del hombre occidental

En este apartado, pretendemos ofrecer al lector una síntesis de los hechos y de las ideas fundamentales que originaron el Barroco¹ en Occidente, entendido aquel como el período cultural que se afianzó en Europa, una vez agotado el clasicismo y el vitalismo del Renacimiento, y después de manifestarse el movimiento de la Reforma protestante. Los antecedentes del tiempo barroco son de tipo religioso, político y científico. Es producto de la crisis de conciencia del hombre occidental.

En el siglo XVI, la Reforma estableció las variedades de fe protestante, representó una ruptura con la autoridad papal de la época y dividió la cristiandad europea en católica y no católica. El protestantismo se manifestó en diversas formas, tales como el luteranismo, el calvinismo y el anglicanismo; y, a mediados de la referida centuria, el mundo cristiano se había disuelto hasta tal punto de que Dinamarca, Noruega, Suecia, Inglaterra, Países Bajos y una parte de Alemania se habían separado de la Iglesia romana.

Hasta ese momento, Europa compartía una información pragmática determinada en gran parte por una sola interpretación del cristianismo. Sus contenidos cohesionaban al Viejo Mundo. Como consecuencia de la Reforma protestante, la religión ya no fue un lenguaje único y compartido; pues se dividió en las confesiones de los católicos y de los protestantes.

La Iglesia romana, entonces, inició el movimiento contrarreformista, con el ánimo de enmendar sus errores y hacer frente a la Reforma protestante. La institución católica reimplantó, por iniciativa de Paulo IV, los tribunales de la Inquisición; y convocó, por decisión de los papas Paulo III y Paulo IV y con la colaboración, primero, de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Germánico; y, luego, de Felipe II, el *Concilio de Trento* (1545-1563).

A la faena contrarreformista, se unen las órdenes religiosas, cuya tarea fue propagar la fe católica. No es casual que, en 1534, se fundase la Compañía de Jesús, congregación que con encomiable eficacia difundió aquella por diferentes fronteras. Francisco Javier, misionero jesuita, llevó el cristianismo hasta China y la India. La tarea misional y evangelizadora de la orden religiosa también se sembró en el Nuevo

¹En el presente artículo se considera el Barroco como una categoría histórica.

Mundo, y sus frutos fueron, especialmente, las misiones jesuíticas guaraníes en una de las jurisdicciones del entonces llamado Virreinato del Perú. En Europa, la Compañía de Jesús frenó el avance del protestantismo en Austria, en el principado de Baviera y en los Países Bajos meridionales.

Producto de las tensiones entre la Reforma y la Contrarreforma, Europa padeció, entre 1524 y 1697, un ciclo interminable de guerras de religión: en el Sacro Imperio Romano Germánico, se llevaron a cabo, entre otras luchas armadas, la Guerra de Esmalcalda (1546-1547) y la Guerra de los Treinta Años (1618-1648); en las Provincias Unidas de los Países Bajos, la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648); en el Reino de Francia, la rebelión de los hugonotes (1620-1629). El norte de Europa, prácticamente, se le estaba escapando por completo a la fe católica. La corona española invertía gran parte de los recursos que llegaban del Nuevo Mundo para poder continuar con una guerra que les resultaba incontrolable.

Los albores del siglo diecisiete vieron estallar la Guerra de los Treinta Años, quizá el pasaje más crudo y trágico de los conflictos religiosos de la época. Como si de un apocalipsis se tratase, los cuatro jinetes devastaron Europa. Más de ocho millones de almas partieron de este mundo durante interminables batallas (Pomerania, por ejemplo, fue arrasada y despoblada); hambrunas y pestes asolaron el Viejo Continente. Finalmente, con la Paz de Westfalia (1648), firmada en 1648, se dio fin al dramático conflicto. En Alemania, la confesión católica se concentró en el sur; la protestante, en el norte. El mapa de Europa cambió sustancialmente, dado que Países Bajos y Suiza nacieron como estados independientes.

Cuando culminan las guerras entre los partidarios de la Reforma y los de la Contrarreforma, la explicación religiosa del mundo se desechó como la única fuente válida. Comienzan a plantearse otras opciones. Parte del pensamiento se pronunció en favor de dar fin a la inmoderada presencia religiosa en todos los ámbitos del saber. La experiencia vivida y la nueva realidad exigieron una nueva comprensión y lectura del mundo.

Además del quiebre de la unidad de la cristiandad, que había estado simbolizada por una iglesia universal, y de la pérdida de territorios por parte del Sacro Imperio Romano Germánico, no debe perderse de vista que, desde el siglo XVI, la visión científica del cosmos había cambiado radicalmente, luego de que, en *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), Nicolás Copérnico defendió la idea de un sistema universal heliocéntrico. El sistema geocéntrico de la tradición, y justificado por los textos sagrados: «Entonces Josué

habló al SEÑOR el día en que el SEÑOR entregó a los amorreos delante de los hijos de Israel, y dijo en presencia de Israel: Sol, detente en Gabaón, y tú luna, en el valle de Ajalón. Y el sol se detuvo, y la luna se paró, hasta que la nación se vengó de sus enemigos» (Jos 10, 12-13)², fue desmentido por la teoría de polímata renacentista.

Los hechos e ideas reseñadas generaron angustia en conciencia del hombre occidental. Numerosas disputas teológicas, científicas, filosóficas y religiosas se llevaron a cabo; los procesos de pensamiento pasaron de la aceptación por la fe al empirismo científico; tensiones sociales y disturbios políticos de naciones hicieron al europeo vivir en constante tensión. La toma de conciencia de vivir en un mundo en crisis se hizo manifiesta en el pensamiento y el arte. Entonces surgió el Barroco. «El arte barroco es “un arte preocupado, torturado por los problemas religiosos de la Contrarreforma, angustiado por la indecisión terrible sobre el camino a seguir”, ha dicho Díaz Plaja». (Tamayo 1982, XIII-XIV). Se alambicó el pensamiento. El arte se puso al servicio de nuevos conceptos: se rompió con la linealidad, la proporcionalidad y la armonía del espacio; se hizo uso de efectos luminosos en los que apenas una irradiación de luz rompía con la oscuridad de los conjuntos; las formas se retorcieron en líneas oblicuas y curvas³.

En el ámbito de la filosofía, el Barroco europeo es el tiempo de René Descartes (1596-1650), Thomas Hobbes (1588-1679), Baruch Spinoza (1632-1677) y John Locke (1632-1704). El primero, que había sufrido en carne propia la tragedia de la Guerra de los Treinta Años, pues había luchado activamente en ella, publicó en francés, no en latín, que era la lengua oficial de la filosofía y el saber, el *Discurso del método* (1637), tratado en el que no admitía cosa alguna como verdadera si no se presentaba tan clara y distintamente que no existiese ocasión de ponerla en duda. Asimismo, en el texto, realizó un llamado a no aceptar ninguna idea por la simple razón de ser acarreada por la tradición intelectual o por la religiosa. Thomas Hobbes, que, siendo tutor de William Cavendish, también había sido testigo de la Guerra de los Treinta Años, llevó a la imprenta el *Leviathan* (1651), escrito en el que, aunque reconocía la importancia de la religión y la preeminencia del cristianismo sobre otros credos, abogaba para que la autoridad de detentar

²No debe perderse de vista que, como argumento en beneficio del sistema geocéntrico, este pasaje fue empleado por la Inquisición en el proceso contra Galileo Galilei, quien resultó condenado a arresto domiciliario y obligado a negar el heliocentrismo el 24 de febrero de 1633.

³Resulta innumerable el número de fuentes bibliográficas en la que se describe con precisión la particularidad de las características del arte barroco. Una de las más reconocidas es *Principios fundamentales de historia del arte* (1915), de Heinrich Wölfflin.

la violencia legítima para establecer el orden se le concediese únicamente al Estado. Baruch Spinoza (1632-1677), en el *Tratado filosófico político* (1670), texto polémico y hasta considerado impío por sus contemporáneos, subrayó la necesidad de que la religión no debía gobernar el Estado, tenía que permanecer ajena a las funciones de gobierno. Finalmente, John Locke, en *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (1690), expresó que la función del Estado es defender los derechos inalienables del ser humano: la libertad individual y el igual de derecho para participar y disfrutar de la naturaleza.

Las provincias de los virreinos y capitanías de América recibirían la influencia del Barroco europeo. Sin embargo, no se trata del simple trasplante de un pensamiento, un arte y unas literaturas; sino de una fusión de distintas culturas. El arte barroco en el Nuevo Mundo es evidencia del mestizaje cultural. La plástica europea, como se verá más adelante, se mezcló con símbolos e imágenes indígenas y elementos propios de la naturaleza de las regiones del Nuevo Mundo.

1. 2. Algunas especificaciones sobre el Concilio de Trento

Como fue referido en líneas precedentes, en 1545, para hacer frente a la propagación de la reforma protestante y preservar la tradición, la Iglesia católica convocó el *Concilio de Trento*. Mucha de su fundamentación se puede encontrar en anteriores concilios y en los textos de los Padres de la Iglesia⁴. El *Concilio de Nicea II* (787 a. C.), por ejemplo, había determinado que la imagen sagrada representaba lo divino. A diferencia del ídolo pagano que encarnaba la divinidad, el ícono religioso se consideraba solo un emblema de lo sacro⁵.

La última sesión, efectuada el 3 de diciembre de 1563, trató lo concerniente a las imágenes sagradas. En esta se aprobaron cinco artículos que determinaron en gran parte las directrices del arte. En el apartado «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», el *Concilio de Trento* subrayó la necesidad de rescatar las funciones pedagógicas y devocionales que, durante la Edad

⁴«...que instruyan con exactitud á los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión é invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, segun la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y segun el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios». (*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* 1787, 363).

⁵«...las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan el culto, ó que se les deba pedir alguna cosa, ó que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacian en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos». (*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* 1787, 362).

Media, habían tenido las efigies de Dios y de los santos. No solo se limitó a subrayar las tareas tradicionales de ícono religioso; sino que, además, enfatizó que este tenía la misión de estimular a la piedad y motivar el amor a Dios⁶. Asimismo, prohibió la exhibición y elaboración de imágenes supersticiosas, desusadas, de hermosura escandalosa y que difundían falsos y nuevos dogmas (aquellos que no tenían aprobación del obispo).

Resulta pertinente llamar la atención en el hecho de que, según documenta Elena Vásquez Dueñas (2015), docente de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, la tarea de consolidación de la doctrina de la Iglesia romana frente al avance del protestantismo, y el control de la imaginería y superstición popular se venían realizando con anterioridad al *Concilio de Trento*; pues algunos tratados sobre pintura publicados en España desarrollan previamente ideas similares a las del referido congreso ecuménico. Felipe de Guevara, en *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (1560); y Francisco de Holanda, en *De la pintura antigua* (1548, traducida al español en 1563) figuran entre algunos de los más reconocidos tratadistas que dictaron pautas para regular el arte sacro. El primero, humanista español, anticuario y cortesano de Carlos V y Felipe II, recalcó la necesidad de que los cristianos en todo lo referente a la pintura y escultura de las imágenes santas tuvieran decoro⁷, decencia honestidad y santidad. El segundo, miniaturista y humanista portugués, traducido y divulgado por Manuel Denis, pintor portugués de la corte de Isabel de Portugal, igualmente resaltó la importancia del decoro en la elaboración de la plástica religiosa.

2. El Virreinato del Perú

Como centraremos nuestro análisis en el estudio de algunas obras representativas del Virreinato del Perú, ofrecemos, con el propósito de orientar al lector, una síntesis sobre su historia.

⁶«...Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículo de la fe (...); así como para que se exciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad». (*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* 1787, 364).

⁷Si rastreamos el significado de la voz «decoro», nos damos cuenta de que, en un principio, estaba vinculada con la correcta disposición y la adecuación entre un estilo o una forma discursiva y un asunto tratado. La falta de decoro no siempre implicaba una connotación moralmente negativa, sino que evidenciaba un desajuste entre la forma textual y lo que se comunicaba. David Hernández Castro (2019) advirtió, sin embargo, que la comprensión de las expresiones «decoro» y «guardar el decoro» como antónimos de «exceso», de «vulgaridad» y de «grosería», asumidas así prácticamente desde el Siglo de Oro español, había sido ya anticipada, en la *Ética endemia*, por Aristóteles, cuando explicó el sentido de «σεμνότης». En el mundo latino, en *De officiis* (c.44) y en *De oratore* (c. 55 a. C), Marco Tulio Cicerón había considerado el *decorum* como un término de la retórica que conllevaba el hecho de que el orador estaba obligado a satisfacer a una audiencia al practicar una correspondencia entre el estilo y el contenido. El escritor romano también había comprendido que era una virtud moral. Sobre todo, en *De officiis*, vinculó la palabra con la templanza y la moderación.

El Virreinato del Perú, entidad creada por la corona española en 1542, tuvo a Lima como su capital. Durante sus dos primeros siglos, su extensión abarcó casi toda América del Sur. De hecho, hasta incluyó a Panamá y a algunas islas de Oceanía. Después de las reformas de los Borbones, con la creación del Virreinato de la Nueva Granada en 1717, del Virreinato de Río de la plata en 1776, y con la separación de la Capitanía General de Chile, el territorio se redujo notablemente.

2.1. Los concilios limenses (1551-1773)

Puesto que más adelante quedará evidenciada la influencia de los concilios limenses en el arte barroco del Virreinato del Perú, ofrecemos una síntesis de las decisiones más importantes que fueron tomadas en cada uno de sínodos. Desarrollamos los tres primeros por su importancia capital. Apenas mencionamos los tres últimos porque su repercusión en la plástica resultó menos determinante. Para la redacción de este apartado, hemos consultado las eruditas investigaciones de Enrique Dussell (2014), Joseph-Ignasi Saranyana (2018) y Rubén Vargas Ugarte (1951, 1952, 1954).

Lima era la Sede Arzobispal de Sudamérica cuando se convocó el primer concilio provincial americano: el *Primer Concilio Limense*. Este, celebrado entre octubre de 1551 y febrero de 1552, trató sobre la complejidad de la tarea evangelizadora de la iglesia católica en las distintas poblaciones indígenas del Virreinato de Perú. Luego de discutir cuáles eran los procedimientos más idóneos para la erradicación de las creencias de los pueblos aborígenes, se decidió la destrucción de los templos, de los santuarios y de los ídolos prehispánicos; la colocación de cruces cristianas en sustitución de estos y la distribución de sacramentos como el bautismo, la penitencia y el matrimonio.

En el *Segundo Concilio Limense* (1567), la influencia del *Concilio de Trento* resultó evidente. «...el Concilio de 1567 significó ya una auténtica aplicación en América de Trento (con sus largos 250 decretos)» (Dussel, 2014: 475). Se caracterizó, sobre todo, por su fuerte impronta sacramental. Exhortó a los obispos de cada diócesis para que confeccionaran breves cartillas sobre los principios de la religión cristiana, los sacramentos, los mandamientos de la ley de Dios y los de la Santa Madre Iglesia. Reconociendo de forma indubitable a los indígenas como hijos de Dios y herederos del reino celestial, dictó, además, instrucciones precisas para la evangelización y catequización de los indígenas. Se precisó, verbigracia, sobre la base de los

decretos tridentinos, la necesidad de impartir los preceptos de la fe cristiana en la lengua materna de los pueblos prehispánicos.

El *Tercer Concilio Limense* (1582-1583), también bajo la influencia del *Concilio de Trento*, tuvo muchísima influencia en el arte. En aquel, se reflexionó sobre los novísimos o postrimerías: muerte, juicio final, Infierno y Gloria. Se hizo un llamado a advertir en la catequesis y en la evangelización que Dios, autor de todas las cosas, recompensa con la salvación y la gloria eterna a los que cumplen con sus preceptos, creen en Jesucristo, se arrepienten de los pecados cometidos y reciben los sacramentos; pero castiga con los suplicios del Infierno a los malos y rebeldes. Como veremos más adelante, uno de los temas más desarrollados en la pintura del Virreinato del Perú fueron los juicios finales. Asimismo, se insistió en la necesidad de adoctrinar a los indígenas en sus propias lenguas, propuesta que se concretó en la redacción de textos como el *Catecismo en lengua española y quichua, ordenado por autoridad del Concilio Provincial de Lima el año de 1583* (1603)⁸.

El *Cuarto Concilio Limense* (1591) persistió en la aplicación de los postulados del sínodo precedente acerca el uso de los instrumentos catequéticos para combatir las supersticiones de los indígenas. El *Quinto Concilio Limense* (1601), prácticamente, se limitó a cuestionar el corto alcance del congreso anterior. Finalmente, el *Sexto Concilio Limense* (1772-1773) llamó la atención acerca de la predica hecha con base en milagros y de revelaciones no aprobadas por la Santa Madre Iglesia.

2. 2. *Disputas religiosas*

⁸A continuación, transcribimos el texto incluido en «La suma de la fe catholica», uno de los apartados del catecismo, puesto que creemos que ilustra perfectamente la doctrina establecida tanto por el *Segundo Concilio Limense* como por el *Tercer Concilio Limense*: «Lo que se ha de enseñar a los que por enfermedades peligrosa se baptisa, y assi mesmo a los viejos y rudos, que no son capaces de Catecismo más largo, conforme al Concilio Segundo de Lima en la constitución 33 y 34 de la tercera sesión, y conforme al capítulo 4 de la Segunda acción del tercero y último Concilio de Lima, es lo siguiente:

1 De Dios. Que ay un solo Dios, hacedor de todas las cosas; El qual despues desta vida, da gloria eterna los buenos que le sirven, y pena eterna a los malos que le offenden.

2 De la Trinidad. Que este Dios es Padre, Hijo y Espiritu Santo, que son tres personas, y tienen un mismo ser. Y assi no son tres dioses sino uno solo.

3 De Iesu Christo. Que el hijo de Dios Dios verdadero se hizo hombre por nosotros, y este es Iesu Christo el qual con su muerte y sangre nos redimio de nuestros pecados, y resucito, y vive para siempre.

4 De la Santa iglesia. Que para ser salvo el hombre, se ha de hazer Christiano, creyendo en Iesi Christo, pesándole de sus pecado, y recibiendo el santo bautismo, ó si ya es baptizado, y ha tornado a pecar, confesando sus culpas al sacerdote. Assi que recibiendo los Sacramento, y guardando la ley de Dios, sea salvo». (1603, 22-23).

El descubrimiento de América había dado pie a la polémica religiosa y moral acerca de la esclavitud de los habitantes del Nuevo Mundo. Tomando como argumento las ideas que Aristóteles, en la *Política*, había expresado sobre la legitimidad que tenían las culturas superiores de someter a las inferiores, Juan Ginés de Sepúlveda, sacerdote dominico y jurista español, justificó, en *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, la esclavitud de los aborígenes americanos, cuando alegó que era lícito que la Europa cristiana conquistara y subyugara a estos.

Sin embargo, otros frailes dominicos se colocaron en las antípodas del pensamiento de hombres como Sepúlveda. Estos suscitaron la polémica acerca de la injusticia de la expansión colonial y de la opresión de los indígenas. En La Española, el 21 de diciembre de 1511, fray Antonio de Montesinos comenzó una acérrima prédica contra los encomenderos y fustigó a los sacerdotes españoles. Esta empresa moral encontró eco en fray Bartolomé de La Casas, teólogo, filósofo y fraile dominico, autor de la *Apologética historia sumaria* (1552) y de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), obras redactadas en defensa de los derechos de los nativos.

Fray Antonio de Montesinos, un día, sube al púlpito de la catedral de Santo Domingo, (...), a los conquistadores que oyen devotamente: «Ustedes no son cristianos, no son mejores que los turcos, esclavizan a sus semejantes y están llenos de crímenes, porque diariamente están cometiendo crímenes contra estas gentes inocentes que no tienen otra culpa sino ocupar una tierra que ustedes desean. Ustedes no merecen estar en esta iglesia ni tienen derecho a los Sacramentos» (Uslar Pietri 1975, 84).

En el Virreinato del Perú, también se disertó sobre el tema de la esclavitud y de la conquista. Diego de Avendaño, religioso jesuita y jurista, en *Thesaurus Indicus*, aun cuando en algunos pasajes justificó la institución de la esclavitud y algunos tratos cuestionables contra los indígenas, al mismo tiempo consideró ilícita la trata de esclavos y abogó por los derechos de los pueblos prehispánicos. Para Avendaño, la venta de esclavos resultaba inadmisibles, por el hecho de que, desde el ámbito del derecho positivo, no había argumento que justificase la violación de un derecho natural

2. 2. El arte del Virreinato del Perú

2. 2. 1. La pintura religiosa

La pintura religiosa del Barroco del Virreinato del Perú abordaba gran variedad de temas y tópicos religiosos: el juicio final, la nave de la Iglesia, el triunfo de la religión, la representación de santos, profetas y mártires, los sacramentos, los pecados capitales, ... Para el presente trabajo, hemos seleccionado los dos primeros.

El Juicio Final

A la luz del *Concilio de Trento* y, sobre todo, del *Tercer Concilio Limense* (1582-1583), que habían recomendado el empleo de imágenes para la transmisión de los dogmas, uno de los temas más trabajados por los pintores en el Virreinato del Perú fue el juicio final, materia fundamental de la escatología cristiana, según la cual, luego de la segunda llegada de Jesús, todas las personas serán juzgadas por la justicia divina. Esta postrimería era tratada con mucha frecuencia en la catequesis de los indígenas y de los catecúmenos. El problema del bien y del mal y las repercusiones que traía la práctica de estos se constituyeron como aspectos fundamentales de la instrucción de la doctrina cristiana a los pueblos prehispánicos. Cuando se trataba el asunto del mal, se hacía especialmente alusión al problema de la idolatría.

Este fue, en el área Andina, uno de los escollos más difíciles de superar. Después de la conquista, los indígenas acudieron a sus dioses para que expulsasen a los invasores cristianos. Rezaban y se reunían en bailes animados con alucinógenos para fortalecer la defensa contra la predicación de los invasores. Destacó el Taki Unqay, Taki Onqoy o Taqui Oncoy, la «enfermedad del canto», según el cual, a través de la danza y el ayuno, los nativos podían ser poseídos por los huacas y, así, derrotarían al dios europeo y anularían el bautismo.

Las representaciones del juicio final fueron uno de los recursos más empleados por la Iglesia romana para hacer frente a la idolatría. El fin principal de las obras era crear conciencia en el aborigen de que la única salvación posible era la práctica de los preceptos cristianos.

Por esta razón los españoles desarrollaron una gran campaña contra la idolatría indígena durante el siglo XVII, en la cual se vieron implicadas de manera muy directa las representaciones dedicadas al «Juicio Final» y a las «Postrimerías del Hombre», puesto que en ellas es justamente donde se explica la esencia del

problema del bien y del mal, y el único camino de salvación posible según los preceptos cristianos; un discurso que viene definitivamente reforzado por la recompensa del premio o del castigo identificados con el «Infierno» o la «Gloria» eterna. (Gisbert, De Mesa Gisbert 2010, 17-18)

En *Primer nueva corónica y buen gobierno*, Felipe Guamán Poma de Ayala menciona que en la Iglesias era recurrente el tema del juicio final o de las postrimerías. «Y ancí en las yglecias y tenplos de Dios ayga curioidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí se muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfiemo, para que sea testigo del cristiano pecador». (Poma de Ayala 1980, 883). Además, dejó ver que era una herramienta de evangelización y cumplía con un esquema compositivo en el que la Gloria y el Infierno siempre estaban presentes. Al Infierno acudirían todos los condenados, independientemente de si eran indios, mestizos, criollos, españoles o negros. En una de las ilustraciones del texto de *Primer nueva corónica y buen gobierno*, el Leviatán engulle, entre otros, a un criollo, a un indígena y a un africano.

Diego Quispe Tito (San Sebastián del Cuzco, 1611-San Sebastián del Cuzco, 1681), uno de los miembros más destacados de la escuela cuzqueña, en 1675, pintó el lienzo de *Las postrimerías* o el *Juicio final*, para la portería del Convento de San Francisco. En la parte superior, destaca la zona celestial, dedicada a la Gloria. En esta, se encuentra Jesús en compañía de las santas mujeres, de los santos varones y de la corte celestial⁹. Los ángeles están acompañados de fragmentos del evangelio de Mateo alusivos al juicio final: «Vendra, el hijo del hombre que es Christo con magestad de Gloria acompañado de Ángeles y dara a cada uno segun sus obras» (16, 27); «Venid Benditos de mi Padre y tomad Posesion del reino que os prepare desde antes del mundo» (25, 34); «Apartaos de mí malditos. Yd al fuego eterno que esta aparejado para el Diablo y sus aliados» (25, 42). A los pies Jesús, san Francisco de Asís sostiene la cruz, símbolo de la pasión y de la salvación; y, debajo de este, el arcángel san Miguel¹⁰ vence a un demonio. En la parte central de la

⁹En el apartado «De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes», de *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, explícitamente se expresa la legitimidad de pedir a los santos intercesión para alcanzar beneficios de parte de Dios. «...enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan á Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir á sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo, su hijo, nuestro Señor, que es solo nuestro redentor y salvador». (1787, 362). Asimismo, se invita a la veneración de los mártires.

¹⁰Mario Ávila Vivar (2016), en un erudito estudio sobre la iconografía del arcángel san Miguel, explica que este tradicionalmente ha sido considerado como la personalidad de mayor rango en la corte celestial. Considerado en el *Libro de Daniel* y en el *Apocalipsis* como el jefe de los ángeles que expulsaron del cielo a los ángeles rebeldes, y como aquel que defiende al pueblo de Dios del anticristo, goza de una importante jerarquía. La etimología de su nombre, cuyo significado es «¿Quién como Dios?», hizo pensar que san Miguel es el ángel de las Sagradas Escrituras que sustituye a Dios eventualmente en sus relaciones con los hombres.

composición, se lleva a cabo el juicio final. En el extremo inferior, está representado el Infierno. Unas palabras delimitan la superficie de la tierra con el lugar de los condenados: «Ai de nosotros! Para que pecamos? Ya no ai remedio alguno en el ynfierno. Adonde no hay que ver algún orden sino eternal confussion».

Otra representación del juicio final digna de destacar es la de Melchor Pérez de Holguín¹¹ (Real Audiencia de Charcas, 1665-Potosí, 1735), representante de la escuela del Potosí. Esta se realizó en 1706 y también tiene una finalidad claramente dogmática y catequética. En la parte superior del lienzo, encontramos, sobre un arcoíris, a Jesús, que se erige como juez. Lo flanquean ángeles, santos y profetas, entre los que destacan Moisés y san Juan Evangelista, la Virgen y san José, Enoc y Elías, Juan el Bautista; ... Debajo de Jesús, en el centro de la composición, el arcángel san Miguel sostiene la cruz. En la parte inferior, en el Infierno, se retrata el sufrimiento de los condenados según los pecados capitales cometidos. Un dragón despedaza a un hombre que incurrió en la ira; una criatura con cabeza de cerdo, orejas de asno y colmillos, obliga a un hombre a beber a través de un embudo para aleccionarlo por la gula; un demonio con cabeza de gallo arranca la lengua de un condenado, en cuya garganta se enrolla una serpiente, para escarmentarlo por la soberbia; un asno vigila a un hombre que, parcialmente sumergido en una gran vasija, pena por su pereza; una figura porta un mascarón del que sale una serpiente como escarmiento por la envidia; un sapo personifica la lujuria, y, finalmente, un demonio devora el brazo para penalizar al avaro. Resulta evidente que estas interpretaciones sobre el juicio final y acerca del Infierno están inspiradas en estampas y grabados medievales.

La nave de la Iglesia

La profunda devoción que suscitó en la cultura religiosa del Barroco es evidenciada en el panegírico *De la devoción y patrocinio de san Miguel, príncipe de los ángeles, antiguo tutelar de los godos y protector de España* (Madrid, 1643), en el que su autor, el jesuita Juan Eusebio Nieremberg, no repara en señalar los títulos y honores de aquel: vicario de la Santísima Trinidad. Prefecto del pretorio divino, privado de Dios, presidente del reino celestial, justicia mayor de Dios, exterminador de demonios, canciller del Cielo, príncipe de los ángeles, patrón y protector de la Iglesia, abogado de los hombres, juez de las almas, ...

¹¹Melchor Pérez de Holguín nació en Cochabamba, Virreinato del Perú, hacia el 1660. Murió en el Potosí en 1732. Fue uno de los más reconocidos representantes de la escuela del Potosí. En algunas de sus obras, como el grupo de pinturas dedicada a san Pedro Nolasco (*Virgen de la leche con san Pedro Nolasco, Agonía de san Pedro Nolasco*), evidenció la influencia que sobre él había ejercido Francisco de Zurbarán. Creó una fisonomía particular, que se caracteriza por rostros de pómulos salientes y mejillas hundidas. Entre sus obras destacan *La barca de la Iglesia* (1706), *Juicio final* (1706), *Triunfo de la Iglesia* (1708), *Entrada del Arzobispo Morcillo en Potosí* (1716) y la serie de los cuatro evangelistas. Recibió numerosos encargos de las órdenes franciscana y dominica.

Tal como demuestra Jean Daniélou (1993), la nave de la iglesia es un símbolo cristiano que ha pertenecido a la tradición catequética desde los orígenes de la Iglesia. Por ejemplo, en *De baptismo*¹² (c. 198-206), de Quinto Septimio Florente Tertuliano; en el *Tratado sobre el Anticristo*¹³ (siglo III), de Hipólito de Roma; y en las *Constituciones apostólicas* (siglo IV); la comparación entre la Iglesia y una gran nave que transporta hombres en medio de una tormenta ya estaba presente.

En los textos, generalmente, el barco (la Iglesia) estaba pilotado por Cristo, que era acompañado por profetas, por mártires y por apóstoles; o por obispos, por presbíteros, por diáconos y por catequistas. La tormenta y el mar agitado no representaban otra cosa que las tentaciones del mundo o las pruebas escatológicas de las que solo podía librar el poder de Dios a través de la intercesión de los santos.

Si el símbolo de la nave de la Iglesia había formado parte de la tradición cristiana desde sus inicios, entonces, no debe sorprender que haya sido empleado en la pintura barroca con la intención de formar a los catecúmenos y evangelizar al indígena.

Melchor Pérez de Holguín pintó *La barca de la Iglesia* (1706), que no es otra cosa que una actualización o una reinterpretación pictórica del antiguo símbolo catequético del cristianismo. En el centro de la nave, vemos a Cristo crucificado; a los pies de la cruz, figuran la Virgen María, Juan el Bautista y Juan el Evangelista; en la popa, destaca san Pedro, y ondea una bandera con el escudo papal. Flotando, encima de una nube, sobre la proa, se encuentra el arcángel san Miguel. Una pequeña embarcación que acompaña a la nave mayor está gobernada por los doctores de la iglesia, que reman en medio de las turbias y turbulentas aguas. En el mar, flotan los cadáveres de los enemigos de la Iglesia: Arrio (Libia, 250-Constantinopla, 336), hereje que negó la naturaleza divina de Jesucristo; Juan Calvino, cuya presencia representa una clara condena a la Reforma; ... La Muerte, que cabalga sobre una criatura felina; y un demonio, que monta sobre una especie de grifo, asedian las embarcaciones. En una orilla están retratadas las guerras de religión.

¹²«Por lo demás, la barca prefiguraba a la Iglesia que, sobre el mar del mundo, se ve sacudida por olas de las persecuciones y tentaciones, mientras que el Señor, en su paciencia, parece dormir, hasta el momento último en que, despertado por la oración y los santos, domina al mundo y devuelve la paz a los suyos (XII, 8)». (Citado por Daniélou 1993, 60).

¹³«El mar es el mundo. La Iglesia, sacudida por las olas, pero que no se hunde. Ya que tiene un piloto experimentado, que es Cristo. En el centro está el trofeo vencedor de la muerte, como si llevara consigo la cruz de Cristo. Su proa mira al Oriente, la Popa a Occidente, la carena al mediodía. Su gobernalle son los dos Testamentos. Sus cordajes están tensos, como la caridad de Cristo, ciñendo a la Iglesia. Lleva consigo reservas de agua viva, como baño de la regeneración. Tiene marineros a derecha y a izquierda, como ángeles de la guarda que gobiernan y protegen a la Iglesia. Las jarcias que sujetan la entena en la cima del palo mayor son como las órdenes de los profetas, los mártires y los apóstoles que descansan en el reino de Cristo». (Citado por Daniélou 1993, 54).

2. 2. 2. La arquitectura y escultura religiosa

Notables ensayistas e historiadores del arte coincidieron en destacar que la singularidad estética hispanoamericana es producto del mestizaje. Mariano Picón Salas (1944) subrayó que, como consecuencia de la colonización y de la evangelización, aunque las formas de la cultura europea penetraron en los centros urbanos que se fundaron en la América Española desde el siglo XVI, la novedad del ambiente impuso la aparición de formas mestizas cuando lo autóctono se fundió con la cultura española. «...cuando la acción religiosa se difunde a través de las numerosas misiones y se emplea una abundante mano de obra indígena, el motivo europeo se transforma, o bien, las necesidades del ambiente le imponen un imperativo de adaptación» (1944, 85). Leopoldo Castedo (1974) explicó que los aportes artísticos de Iberoamérica fueron consecuencia de la cohesión y aglutinación de culturas heterogéneas: la ibérica, la india y la africana. «Para interpretar el fenómeno es preciso tener en cuenta diversos factores que han condicionado su evolución histórica y determinado su presente. Es el más ostensible y profundo el mestizaje» (1974, 15). Arturo Uslar Pietri (1986) hizo énfasis en el hecho de que la plástica hispanoamericana fue producto del mestizaje cultural, rasgo inédito, novedoso y característico de la América Latina, resultado de la confluencia de cuatro fuentes: la cultura europea, la indígena, la africana y el espacio nuevo. «De allí nace el principal rasgo de la vida americana, su mestizaje cultural. Las tres culturas se han mezclado y se mezclan en todas las formas imaginables, desde el lenguaje y la alimentación, hasta el folklore y la creación artística» (1986, 27).

Para abordar el tema del mestizaje cultural en el arte del Virreinato del Perú, tomaremos como referentes las portadas de algunas de las iglesias.

La iglesia de la Compañía en Arequipa

La Iglesia de la Compañía en Arequipa, templo erigido por la Compañía de Jesús, cuya construcción inició en 1590 y se prolongó hasta 1698, comprende una fachada principal que ha sido considerada como una muestra insuperable de la escultura barroca mestiza.

El material para la elaboración de la portada del edificio fueron las rocas blancas de la cantera de sillar, en Arequipa. Estos minerales volcánicos resultaban muy fáciles de tallar y eran muy apreciados para la realización de la ornamentación de las fachadas. Antonio San Cristóbal Sebastián (1997), religioso claretiano, historiador y educador, empleó la metáfora de que los paramentos exteriores del edificio eran cubiertos, con verdadero *horror vacui* propio de la plástica barroca, por tapices de piedra elaborados con piedras labradas. En compañía de los motivos europeos, elementos autóctonos del mundo americano: plantas y motivos vegetales (cantutas, mazorcas), animales y figuras rescatadas de la mitología prehispánica, componen una profusa decoración del exterior del templo.

No debe perderse de vista el hecho de que, generalmente, la indígena participaba de las celebraciones religiosas desde el atrio; no en el interior de la iglesia. Aquel fue, asimismo, el lugar de las catequesis, del adoctrinamiento y de la representación de obras teatrales. Por lo tanto, no es de extrañar que en la fachada del templo se combinaran símbolos andinos con la iconografía del cristianismo. Una tapicería de roca volcánica incluía símbolos e iconografías profanas y paganas que resultaban familiares a los aborígenes del área andina.

La iglesia de San Francisco en La Paz¹⁴

Al igual que en la iglesia de la Compañía en Arequipa, en la fachada del edificio se mezclan formas vegetales (frutos, mazorcas, lianas trepadoras), temas prehispánicos y motivos de la religión europea. El conocido escudo mestizo de la orden franciscana corona el centro de la fachada. La puerta, rodeada por motivos fitomorfos, está flanqueada por dos hornacinas colocadas entre columnas salomónicas cuyos pedestales están adornados por grutescos antropomorfos. En el segundo cuerpo, la hornacina principal está ocupada por San Francisco. Cuatro columnas salomónicas adosadas a la fachada enmarcan a unas extrañas figuras femeninas con alas, senos colgantes y cubiertas parcialmente con cogollos y hojas.

La catedral de Puno (1669-1757) en las tierras altas del Titicaca¹⁵

¹⁴La provincia de la Paz, área administrativa del imperio español, formaba parte del Virreinato del Perú hasta que, en 1776, se creó el Virreinato del Río de la Plata, territorio al que fue incorporada.

¹⁵El espacio geográfico del Lago Titicaca perteneció al Virreinato del Perú hasta 1776, año en el que se creó el Virreinato de Río de la Plata, territorio al que se incorporó. En 1796, la Intendencia de Puno, que había sido fundada en 1784, fue incorporada a la

Leopoldo Castedo (1970) refirió que en las tierras altas del Títicaca se edificaron varias iglesias en las que es claro el sincretismo de culturas heterogéneas. Entre todos los templos, quizá el más destacable en la catedral de Puno. En el primer cuerpo de la portada, profusamente ornamentada con motivos vegetales, encontramos, a los lados de la entrada, dos nichos sobre los cuales han sido esculpidas unas sirenas que tocan el charango.

3. Observaciones finales.

Después de la descripción de algunas pinturas del Virreinato del Perú, resulta evidente que los postulados del Concilio de Trento se aplicaron en América después de que fueron difundidos por el segundo y el tercero de los concilios limenses. La evangelización y la catequización del indígena se llevaron a cabo a la luz de las ideas desarrolladas en los mencionados sínodos religiosos.

El estudio de las fachadas de los templos evidencia que las formas plásticas del Barroco americano están muy lejos de ser un simple trasplante de los rasgos propios del Barroco europeo. Las exigencias de la evangelización propiciaron que el arte del Viejo Mundo sufriese importantes modificaciones. La iconografía propia de las culturas indígenas y los elementos propios de su territorio natural se mezclaron con los símbolos religiosos de mundo occidental para generar un arte nuevo.

4.- Referencias bibliográficas.

Ávila Vivar, Mario. «La iconografía de san Miguel en las series angélicas». *Laboratorio de Arte* 28. (2016): 243-258. Acceso 1 de octubre de 2024. https://institucional.us.es/revistas/arte/28/Art_13.pdf.

Bailey, Gauvin Alexander. *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010).

Real Audiencia del Cuzco, órgano del Virreinato del Perú; por lo que el territorio del Títicaca quedó distribuido entre este y la Audiencia de Charcas, correspondiente al Virreinato del Río de la Plata.

Calvo García, Laura. «La recepción de Dios en el arte. El uso de la imagen sagrada en el Barroco». *Cuadernos de Historia del Arte* 40. (2023): 165-204. Acceso el 1 de noviembre de 2024. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9170474>.

Catecismo en la lengua española y quichua del Piru. Ordenado por auctoridad del Concilio Provincial de Lima, e impresso en la dicha Ciudad el año de 1583. (Roma: Luis Zanneti, 1603).

Castedo, Leopoldo. *Arte precolombino y colonial de la América Latina.* (Navarra: Salvat Editores, 1970).

Daniélou, Jean. *Los símbolos cristianos primitivos.* (Bilbao: Ega, 1993).

Dussel, Enrique. *Historia de la Iglesia Colonial Latinoamericana (1492-1819).* (Vol. II). (Buenos Aires: Editorial Docencia, 2014).

D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco.* (Madrid: Grafiris, 1993). (Trabajo original publicado en 1944).

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento (3ra. ed.). Trad. por López de Ayala, Ignacio. (Madrid: Imprenta Real, 1787).

Gisbert, Teresa y De Mesa Gisbert, Andrés. «Los grabados, el “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino». *Entre cielos e infiernos: Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, (2010): 17-42. Acceso 5 de agosto de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3611953>.

Hernández Castro, David. «Hermenéutica de la «semnótes»: el concepto de decoro en la ética de Aristóteles». *Daimón: revista internacional de filosofía* 77. (2019): 197-212. Acceso el 1 de noviembre de 2024. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7077426>.

Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la Independencia.* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994). (Trabajo original publicado en 1944).

Poma de Ayala, Guamán. *El primer nueva corónica y buen gobierno.* (Vol. III). (México: Siglo XXI, 1980).

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster, O. P. y Alberto Colunga, O. P. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968).

San Cristóbal Sebastián, Antonio. *Arquitectura planiforme y testilográfica virreinal de Arequipa.* (Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa 1997).

Tamayo Vargas, Augusto, «Lo Barroco y “El Lunarejo”», estudio introductorio a *Apologético*, de Juan Espinoza y Medrano (Caracas: Ayacucho, 1982): IX-LVIII.

Uslar Pietri, Arturo. *Valores humanos* (Vo. 3). (Caracas: Mediterráneo, 1970).

Uslar Pietri, Arturo. *Godos, insurgentes y visionarios*. (Barcelona: Seis Barral, 1986).

Saranyana, Josep-Ignasi. «El más allá en los concilios limenses del ciclo colonial, 1551-1772». *Muerte y vida en el más allá. España y América. Siglos XVI–XVII*, ed. por Von Wobeser, Gisela y Vila Vilar, Enriqueta (México: Universidad Autónoma de México, 2018). Acceso el 1 de agosto de 2024. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7077426>.

Vásquez Dueñas, Elena. «Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España». *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (9), (2015): 433-460. Acceso el 1 de noviembre de 2024. https://ddd.uab.cat/pub/stuaur/stuaur_a2015v9/stuaur_a2015v9p433.pdf.

Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1572)*. (Vol. 1). (Lima: Tipografía de Peruana, 1951).

Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1572)*. (Vol. 2). (Lima: Tipografía de Peruana, 1952).

Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1572)*. (Vol. 3). (Lima: Tipografía de Peruana, 1954).