

# El Paraíso de los pájaros parlantes

La imagen del otro en la cultura andina

Teresa Gisbert

  
plura  
EDITORA

Q. 105-1324  
Q. 169-208

© Teresa Gisbert, 1999  
© Plural editores, 2001

Primera edición: 1999  
Segunda edición: agosto 2001  
Tercera edición: agosto 2012

ISBN: 978-99954-1-550-1  
Depósito legal: 4-1-2198-13

Producción: Plural editores  
Rosendo Gutiérrez 595 esq. Ecuador  
Tel. 411018 Fax 411528 E mail: plural@caoba.entelnet.bo  
Casilla 5097, La Paz, Bolivia

*Impreso en Bolivia*

*A la memoria de mi padre,  
Rafael Gisbert Villaplana,  
que tuvo ideas muy amplias  
sobre las diferentes creencias  
de los hombres.*

## La huella de la Edad Media

### La sociedad andina en las coordenadas espacio-tiempo

A partir del siglo XVI, la sociedad andina asimila todas aquellas culturas con las que tiene contacto manteniendo una muy moderna curiosidad por las sociedades lejanas de las cuales sólo tiene referencias. Desde entonces su vocación será la de una cierta unidad social dentro de la más grande diversidad cultural, manteniendo la mirada atenta hacia el mundo exterior.

Los grupos que conforman esta sociedad se manifiestan por una actitud religiosa específica de cada uno de ellos, la cual, lejos de desaparecer, se inserta en el cristianismo imperante. Por otra parte, la sociedad andina, al intentar abarcar toda la geografía conocida, planteó la confrontación entre sus creencias y las de los otros. Fue un doloroso proceso de asimilación.

Si en lo espacial la sociedad andina tiende a abarcar el universo, su actitud al asumir la dimensión temporal se limita a considerar tan sólo su propio pasado; éste presenta dos facetas: la pervivencia de los mitos indígenas y la vigencia de los valores europeos que recibe después de la conquista. Ambos componentes se entrelazan a través del arte; de este modo, en el arte virreinal hay, junto a los elementos prehispánicos, un trasfondo humanista no totalmente liberado de los valores propios de la Edad Media.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para humanismo en el virreinato ver GIBERT y MESA (1985), págs. 17 y ss. y para lo medieval, ver STASNY (1994).

## Algunos aspectos de la iconografía medieval

Aunque a mediados del siglo XX algunos estudiosos consideraron que el arte hispanoamericano tenía una gran carga medieval, esta consideración quedó de lado cuando se profundizaron los estudios sobre la arquitectura andina en los siglos XVI al XVIII, y cuando se pudieron determinar con precisión los caracteres barrocos del arte colonial. Estos caracteres están bien definidos, reconociéndose en ellos elementos indígenas y otros propios del renacimiento y manierismo, manteniéndose resabios medievales como las estructuras góticas y las cubiertas mudéjares. La pintura colonial también estuvo ligada al período tardo-medieval europeo; al respecto, es significativa la vigencia de la pintura mural que cubre los templos andinos, modalidad que fue propia del *trecento* italiano.<sup>2</sup> Dentro de la pintura de caballete tenemos que mencionar la persistencia del sobredorado que se mantiene en Europa en el llamado "estilo internacional" en las postrimerías del gótico. La escuela cuzqueña de pintura es la que recupera en los siglos XVII y XVIII este sobredorado convirtiéndolo en una de sus características.

En la América Andina se mantiene latente una iconografía prohibida después del Concilio de Trento, como la representación de la Trinidad con triple rostro; por otra parte, persiste cierta temática no usual a partir del siglo XVI, como la del *Paraíso* y las *Postrimerías*. Podemos ver estos temas en las últimas pinturas medievales de la Europa meridional; así, tenemos el *Infierno*, pintado en el Campo Santo de Siena, o el *Juicio Final* de la Capilla del Scrovegni, en Padua, esta última obra del Giotto. Entre las representaciones del *Paraíso* con su cúmulo de ángeles y santos pueden darse como prototipos las obras de Fray Angélico.

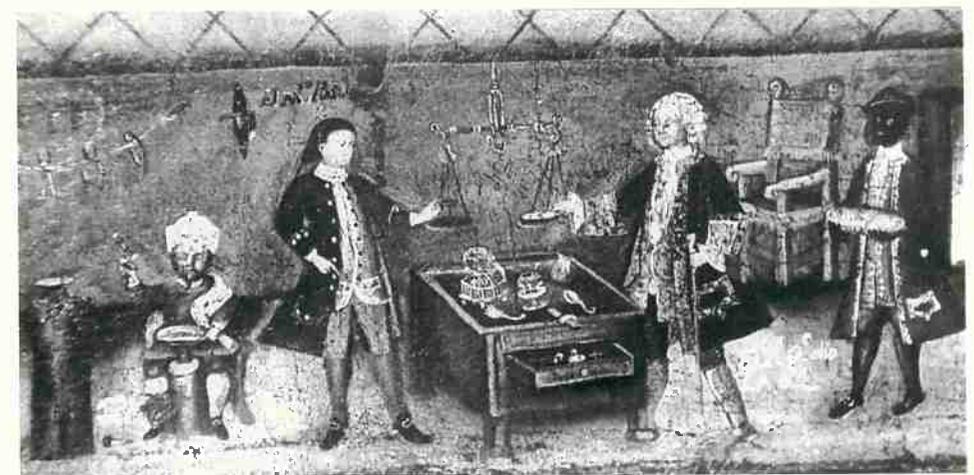
Otro aspecto ligado a la iconografía medieval es la angelología. Las series angélicas constituyen el mayor aporte a la pintura del virreinato y tenemos que buscar sus raíces en los teóricos de la colonia, quienes consultaron a los padres de la Iglesia, como San Agustín, el pseudo Dionisio y Santo Tomás de Aquino. Son los miembros de las órdenes mendicantes, agustinos, franciscanos y dominicos, quienes fomentan esta vuelta a la Edad Media, aunque procurando no apartarse de los temas aprobados por el Concilio de Trento. A la devoción a los ángeles se pliegan los jesuitas, quienes también revivieron la contemplación de las "Postrimerías", aunque no ya con un fin de escatología social, sino como ayuda para la meditación personal recomendada por San Ignacio.

Finalmente, en la pintura andina reaparece la representación de los talleres artesanales con motivo de exaltar al santo patrono de determinado

2 STATSNY (1994), pág. 8. KUBLER, pág. 52, considera que la época virreinal es a la vida republicana en América, lo que la Edad Media a la época moderna europea.



26. San Eloy, protector de los plateros; al pie el taller de un platero en el siglo XVIII. Museo Histórico de Cuzco (Perú).



27. Detalle del cuadro anterior.





37. Leonardo Flores. *Ángeles sacando almas del purgatorio*. Iglesia Cohoni (La Paz, Bolivia).



38. *Serafines*. Pintura anónima existente en la iglesia de San Martín de Potosí (Bolivia). Llevan estola y en ella la palabra SANTUS; en las manos, un incensario haciendo honor al atributo de incandescentes.

oficio, como San Eloy para los plateros (figs. 26 y 27), Cosme y Damián para los médicos, Crispín y Crispiniano para los zapateros, etc. En cada caso se pinta el taller correspondiente.

### Los ángeles arcabuceros y los fenómenos celestes

Emile Mâle coloca a los ángeles entre las devociones post-tridentinas e indica que el origen de la devoción está en el hallazgo de los siete arcángeles de Palermo, en 1516, para los cuales Carlos V mandó a erigir una Iglesia (fig. 39). Allí, además de Miguel, Gabriel y Rafael, se menciona a Baraquiel, Jehudiel, Uriel y Sealtiel. El Papa mandó a borrar los nombres de estos cuatro ángeles declarándolos apócrifos, no obstante lo cual su culto proliferó.<sup>3</sup>

La difusión del culto angélico fue grande, especialmente en la zona andina entre Cuzco y el lago Titicaca, pues son varias las series de ángeles con nombres no aceptados por la ortodoxia, y con atributos poco frecuentes, los que se encuentran en pueblos de indígenas.<sup>4</sup> La razón por la cual esta devoción fue tan popular no se conoce, aunque probablemente tendremos que considerar varios factores como el culto que se rinde en Europa a los ángeles a partir del siglo XVI, renovando una vieja tradición medieval, y como la creación de series grabadas destinadas a difundir la doctrina cristiana y a desplazar la idolatría. Así, tenemos la serie de ángeles grabada por Sadeler, que el pintor José López de los Ríos (1684) copió en su *"Juicio Final"* del pueblo de Carabuco.

Estos ángeles cobran un valor muy especial cuando se los viste según la moda de su tiempo y se los bautiza con nombres apócrifos formando series que se encuentran en la zona situada entre Cuzco y el lago Titicaca. Su expansión abarca las ciudades de Lima, Arequipa y Potosí dentro del Virreinato Peruano. Desde allí se enviaron series al norte de la Argentina, a los pueblos de Yavi y Uquía. En Colombia también encontramos series angélicas, como la de Sopó, aunque la vestimenta de sus ángeles difiere de las que encontramos en el Virreinato del Perú.<sup>5</sup>

Las series de la zona Cuzco-Titicaca son de dos tipos: las formadas por ángeles con vestimenta militar, denominados ángeles arcabuceros; y aquellas en las que los ángeles asumen la vestimenta femenina de su tiempo adaptada al carácter de mancebos que tienen los ángeles, por lo que el vestido va sobre la rodilla y calzan botas romanas o coturnos. Estos

3 MALE, pág. 262.

4 Pueblos como Calamarca (La Paz, Bolivia), Yarvicolla (Oruro, Bolivia), Challapampa (Puno, Perú) Yavi y Uquía (Argentina).

5 Ver SEBASTIÁN (s/f).

ángeles portan atributos variados y alguna vez llevan el nombre al pie. Las actitudes de algunos de ellos recuerdan pasos de ballet.

Al tratar del culto angélico en América tenemos que hacer referencia al detallado estudio sobre los ángeles que hace Ramón Mujica, quien nos alerta sobre la obra del jesuita Andrés Serrano (1655-1711), que escribió un libro, publicado en México el año de 1699, con el título: *Feliz memoria de los siete príncipes asistentes al Trono de Dios y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Baraquiel*, libro que fue reeditado en Bruselas el año de 1707.<sup>6</sup> Serrano da cuerpo a una devoción que se había esparcido en Sud América gracias al jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), misionero en el Paraguay, a través de su libro *Sílex del divino amor*, redactado en Lima hacia 1650. Allí da algunas de las características y nombres de los ángeles.<sup>7</sup> Montoya transmitió esta devoción a su discípulo, el jesuita Francisco del Castillo, que fue catedrático en el Colegio de San Martín de Lima, pudiendo suponerse que a través de esta vía se difunde el culto a los ángeles por toda la zona andina.

Montoya relaciona los ángeles con los astros, el movimiento de las cielos y los fenómenos naturales; pero no todos los ángeles tienen estas funciones, son las "virtudes", coro medio de la segunda jerarquía los que "Tienen su custodia sobre las naturalezas corporales. A estos pertenece el movimiento de los cielos con todos los astros y planetas; de los cuales, como de causa universal, se siguen los efectos singulares; y por esto se llaman virtudes del cielo".<sup>8</sup> Miguel también tiene que ver con los cielos pues de él dice Montoya que el día del "Juicio Final oscurecerá los astros y planetas, turbará los elementos...". El carácter de los ángeles como seres relacionados con los cielos también se ve en la "Salutación a los siete espíritus supremos" del libro de Serrano, de donde podemos extraer las siguientes exclamaciones referidas a los ángeles: "Dios os salve... Planetas de benignos influjos. Astros de primera magnitud... siete nubes de la corona de la gran Reyna... rayos de la divina diestra."<sup>9</sup>

Estas son algunas de las bases sobre las que hay que colocar las series angélicas andinas que muestran ángeles arcabuceros, los cuales llevan nombres apócrifos junto con los conocidos nombres de Miguel, Gabriel y Rafael. La pintura colonial menciona el nombre de estos ángeles más alguno de los nombres encontrados en Palermo, como Baraquiel, pero en gran medida utiliza nombres procedentes del libro apócrifo de Henoc que pudieron llegar a través de la tradición conservada en ramas cristianas no católicas, como la Copta. Sabemos que el libro de Henoc sobre los ángeles se conservó en Etiopía y sólo fue conocido en occidente en

6 MUJICA, págs. 43 y 44.

7 MUJICA, págs. 20 y 21.

8 RUIZ DE MONTOYA, pág. 19.

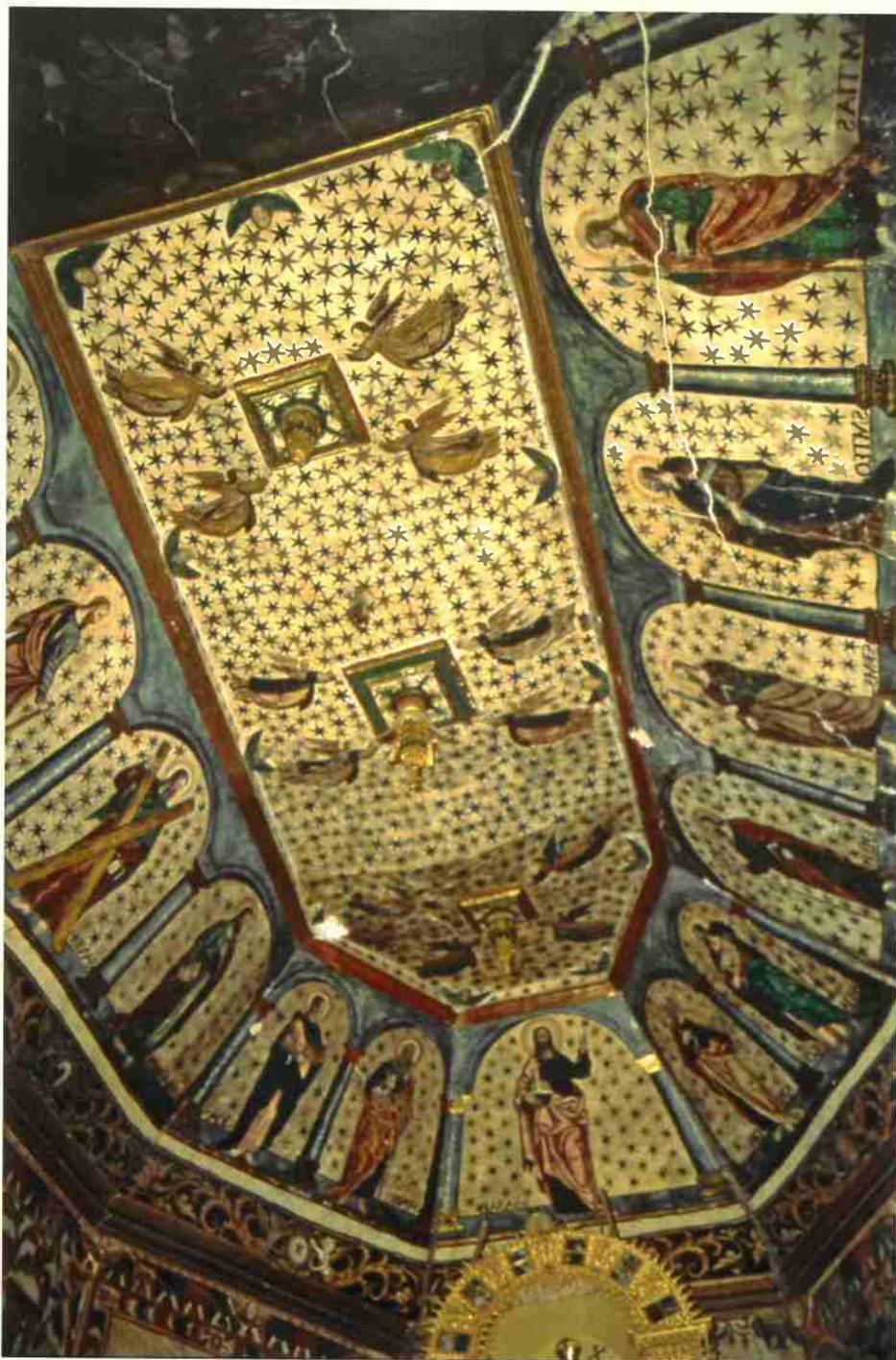
9 MUJICA, pág. 54.



39. Los siete arcángeles de Palermo con la Trinidad y varios santos. Nazarenas (Cuzco, Perú).



40. San Miguel presentando al Jesús Niño a los ángeles, aquellos ángeles que no quisieron adorarlo fueron arrojados al averno. Museo de Santa Catalina (Cuzco, Perú).



41. El cielo cubierto de estrellas con varios ángeles, en él una columnata con los apóstoles. Presbiterio de Cuarahuara de Carangas, pintado antes de 1608 (Oruro, Bolivia).

el siglo XIX. En el siglo XVI estuvo en Roma el abad etíope; Efsa Syon Malhazó, llamado *hermano Pedro indiano* y experto en liturgia tradicional etíope; él estuvo en contacto con Antonio Duca, quien promocionó el culto angélico dentro de la iglesia católica.<sup>10</sup> La presencia de un abisinio en Roma debió ser comentada, pues León Pinelo en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* nos dice refiriéndose a Henoc "Y los abisinios afirman que tienen en sus librerías las Obras deste Santo Patriarca".<sup>11</sup> Así, vemos cómo se infiltra en el mundo barroco andino la tradición del libro de Henoc, la que relaciona a los ángeles con los astros y los fenómenos celestes. Esta relación parece evidenciarse en la portada de San Lorenzo de Potosí (Da Costa Raufmann).

Los ángeles andinos tienen nombres corruptos con respecto al libro de Henoc. De ellos hemos podido recoger algunos en Calamarca y Challapampa como: Osiel, Zabriel, Alamiel y Letiel, que podrían corresponder a los siguientes ángeles: Osael (ángel del Sur), Zaafeel (ángel de los vientos y los huracanes), Alamiel (guarda el velo del séptimo cielo), Leliel (ángel de la noche).<sup>12</sup>

Creemos que la difusión de las series angélicas entre los indígenas se debe al deseo de los religiosos de sustituir la adoración que daban los indígenas a los astros y los fenómenos celestes por el culto a los ángeles. El texto que corrobora este aserto corresponde a un villancico descubierto en el archivo musical de la Catedral de Chuquisaca,<sup>13</sup> el cual muestra esta intención y cuya letra dice:

*Afuera, afuera nubes  
afuera, afuera, astros  
desvíense las sombras  
el sol, luna y estrellas  
que María asciende al solio de su grandeza.  
Llegad a recibirle Ángeles, Arcángeles  
Virtudes, Potestades, Dominaciones  
Querubines, Serafines...  
llegad a recibirle con órganos famosos.*

Es María la que ahuyenta los astros y son los ángeles los que van a ocupar su lugar, ángeles músicos como corresponde a quienes van a conformar la armonía de los cielos.

10 MUJICA, pág. 27.

11 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 279.

12 Ver DAVIDSON.

13 EICHMAN y SEOANE, pág. 75.

El caso de los ángeles no es único, pues ya se había hecho en el Perú un tipo de sustitución colocando al apóstol Santiago en lugar de Illapa, dios andino del rayo.<sup>14</sup> El mismo método se utiliza en la serie del Zodiaco pintada por Quispe Tito para la Catedral de Cuzco, donde cada signo zodiacal está relacionado con una Parábola de Cristo. En la serie de origen, grabada por Hans Bol, específicamente se dice: “*Emblemata Evangélica de los doce signos celestes acomodados según los meses del año. Cristo dio a los hombres los astros para que ellos puedan distinguir la evolución del tiempo iniciado con Dios (Seg. Gen. 1) y para que ellos puedan revocar el culto idólatrico, y por medio de estas creaturas llegar al culto de un solo Creador...*”.<sup>15</sup> Texto que muestra la acción de Cristo sobre el paso del tiempo, y que, en consecuencia, no son los signos zodiacales, o conjunción de los astros, los que determinan los ciclos de la naturaleza, sino la palabra de Cristo.

La imagen de los ángeles, representados como seres asexuados, corresponde a la visión occidental, pero es en los Andes donde, al considerarlos como el “*Ejército de Dios*”, se les asigna vestimenta militar propia de su tiempo y el manejo de arcabuces.<sup>16</sup> Cabe preguntarse, ¿por qué arcabuces?

Los idiomas indígenas utilizados en la zona que nos ocupa son aimara y quechua. Si recurrimos al *Vocabulario Aimara* de Bertonio (Juli 1612), *Arcabuz* se traduce como *Illapa* y como *Kakhcha* que son los nombres del rayo y del trueno. En el diccionario quechua de Holguín encontramos que el término *Illapa* lo hace extensivo a mosquete y pistola, además del arcabuz.<sup>17</sup> Para este autor, *Yllarini*, inflexión de *Illapa*, significa *resplandecer, relumbrar, relucir y alumbrar*. Por *Kacha* traduce Holguín *centella*.

Este análisis muestra que desde el punto de vista indígena los ángeles arcabuceros son quienes manejan el rayo, el trueno, el relámpago y las centellas. Dominan los fenómenos celestes, pero no por ellos mismos sino por orden de Dios; ya que los ángeles sólo son sus mensajeros; tal aclara Bertonio cuando analizando la palabra *Illapuatha* dice: “*Embiar el rayo del cielo, hacerle caer, es propio de Dios*”, los ángeles sólo son portadores del rayo y otros fenómenos celestes; Bertonio traduce la palabra *ángel* como *mensajero*.

Otro punto que debe tenerse en cuenta al relacionar los ángeles con los fenómenos celestes es el texto del Tercer Concilio Limense, concretado en el libro *Doctrina christiana y Catecismo para instrucción de indios*, del año 1583, donde se tratan conjuntamente los ángeles y los astros. En la pág. 419, se lee: “*Veis aquí pues como el CRIADOR hizo los cielos, y en ellos puso a*

14 GISBERT (1980), págs. 28 y 29.

15 MESA y GISBERT (1982), tomo I, pág. 157.

16 Sobre el ejército de Dios, además de hallarse esta expresión repetidas veces en la Biblia, SERRANO la pone en su salutación a *Los siete Espíritus Supremos: Dios o Salve Capitanes de los Ejércitos de Dios* (MUJICA, pág. 54).

17 BERTONIO, pág. 416.

los ÁNGELES criados suyos y compañeros de los hombres sanctos. El mismo DIOS hizo el SOL, la LUNA y las ESTRELLAS”. La relación ángeles-astros está insinuada en el Catecismo, pues ambos seres ocupan el mismo espacio y responden, con simultaneidad, al mismo Creador.

Conviene detenerse en un aspecto más: ¿hasta qué punto los seres alados eran extraños a los indios? Ramón Mujica hace referencia a los múltiples seres alados en la mitología pre-inca y nos recuerda cómo Ayar Cachi (uno de los cuatro fundadores del Imperio, junto a Manco Capac) vino “*por el aire con alas grandes de plumas pintadas...*”. Mujica también menciona a los criados invisibles y alados de Viracocha.<sup>18</sup>

A este panorama tenemos que añadir un factor más, el que se refiere específicamente al culto angélico en el entorno físico del altiplano y el lago Titicaca. El poema sacro *El Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana*, escrito por el agustino Fernando de Valverde entre los años de 1636 y 1640,<sup>19</sup> es anterior a la obra de Montoya y Serrano y se ocupa de los ángeles. Valverde hace actuar a los ángeles a orillas del lago Titicaca luchando contra los dioses prehispánicos del lugar, los describe y los nombra. Así, Baraquiel, que para Valverde es un ángel guerrero, ensombrece al Sol y destierra al dios del viento, Eolo. Haniel se presenta como principado protector del Perú, y Gabriel, que es “*La Fuerza de Dios*”, tiene poderes sobre el averno. El es quien guía hasta Copacabana a los pastores que van en busca de María. También aparece Miguel, aunque en un rol menos lucido que el de Gabriel.

Finalmente, Valverde nos da la imagen del ángel equiparándola al pensamiento. El texto dice que el pastor Graciano vio su pensamiento y que “*...el talle y el vestido era galante; su traje de guerrera o cazadora, el peto de fino acero... hermoso morrión que si el cabello le oprime...*”. Como puede verse, esta descripción del “pensamiento” coincide con la figura de un ángel guerrero (San Miguel, por ejemplo).<sup>20</sup>

El poema explica la devoción a los ángeles en la zona del altiplano y orillas del lago Titicaca, asimismo, confirma la idea de que ellos destierran a los astros y los fenómenos naturales.

Otro aporte a la angelología andina es el que hace León Pinelo quien en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Explícitamente identifica a los ángeles con los fenómenos naturales al indicar que son los querubines los que accionan los volcanes que rodean el Paraíso. Textualmente dice: “*Y aunque parece duro estilo el llamar Espada de fuego al que sale de los Volcanes de la Tierra, ¿quien no reconoce que cada llama figura una Espada?, por ser muchos y muchas las que Dios dispuso para defensa del Paraíso, usó*

18 MUJICA, págs. 188 y ss.

19 GISBERT (1997), pág. 618.

20 GISBERT (1997), pág. 637.

en la Escritura sagrada la voz Cherubim en plural... Y así se ha de suponer número de Volcanes, y en cada uno un Querubín que le moviese y alterase para arrojar llamas..."<sup>21</sup>

## Las jerarquías angélicas

Paralelamente a las series de ángeles militares están las series llamadas de las "jerarquías celestes". Son ángeles vestidos con túnicas cortas, portadores de diferentes símbolos, los cuales han sido asimilados a los nueve coros de ángeles según Dionisio Aeropagita.<sup>22</sup> Quizá el texto moderno más explícito sobre las jerarquías es el de Santiago Sebastián, que por su claridad nos permitimos transcribir: Según Sebastián el Pseudo-Dionisio partiendo del *corpus paulinum* y de su formación neoplatónica forjó su universo angélico, tratando de conciliar lo racional y lo extra racional en base da una serie de jerarquías armónicas, con las tríadas de los coros angélicos:

1. Jerarquía asistente: querubines, serafines y tronos.
2. Jerarquía de imperio: dominaciones, virtudes y potestades.
3. Jerarquía ejecutiva: principados, arcángeles y ángeles.

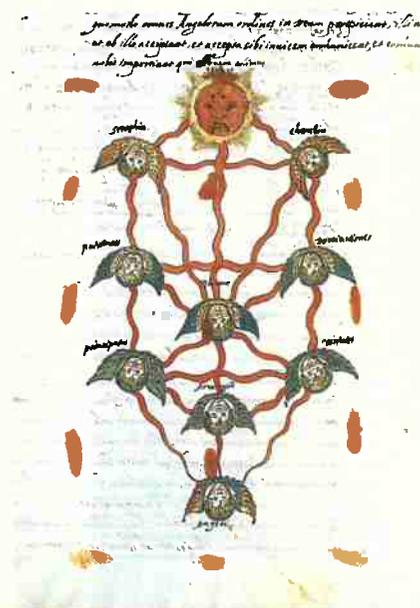
"En cuanto a la primera jerarquía, el nombre de SERAFINES, alude al fuego que los abrasa... (fig. 38); en cuanto a los QUERUBINES, significan plenitud de ciencia ... por ello Ezequiel los representa llenos de ojos... el nombre de TRONOS sirve para señalar que son ellos asiento de la gloria en que se halla la majestad divina. En cuanto a la segunda jerarquía están en ella las DOMINACIONES, llamadas así por el poder que ejercen sobre los coros inferiores para extender el reino de Dios... en el segundo coro están las VIRTUDES, que son las que inspiran a las almas grandes... y por último las POTESTADES, gracias al poder que tienen sobre los ángeles caídos o demonios. En la tercera jerarquía tenemos a los PRINCIPADOS, que son los encargados de velar por el gobierno espiritual y temporal de los pueblos... El coro de los ARCÁNGELES tiene los secretos divinos... Finalmente, los ÁNGELES tienen la misión de guardar... a cada hombre en particular".<sup>23</sup>

La imagen plástica de los nueve coros angélicos tiene antiguas y escasas representaciones: podemos mencionar dentro de la Iglesia Ortodoxa la cúpula en la Iglesia del Monasterio de San Dionisio en el Monte

21 LEÓN PINELO, tomo 1, pág. 335.

22 AREOPAGITA, PSEUDO DIONISIO. *La jerarquía celeste* en: *Obras completas*, págs. 145 y ss.

23 SEBASTIÁN (s/f), pág. 10.



Sefirot mostrando las jerarquías angélicas.  
Mss. existente en The Getty Center



Ángel músico. Pintura mural del sotocoro de la iglesia de Huachacalla (Oruro, Bolivia).



Coro de la iglesia de Carabuco. Ángel músico entre las estrellas.



Coro de la iglesia de Carabuco. Ángel músico cerca del sol.



Seis de los once ángeles de la serie denominada "Jerarquías". Iglesia de Calamarca (La Paz, Bolivia). Rafael, Gabriel, Baraquiel, Ángel de la Guarda, Ángel con una llave ¿Potestad?, Ángel portando una columna.



Ángel con fuego en la mano ¿Serafin?. • Uriel. • Ángel portador de corona y cetro ¿Trono? • Ángel desenvainando una espada. • Ángel con espigas ¿Virtud?. Iglesia de Calamarca.





La Divina Pastora con los cuatro evangelistas. En la parte superior una visión del cielo con la Trinidad, santos y ángeles. Lienzo fechado en La Paz el año de 1801. Pintado a devoción de Lucas Siles de la Vega y Manuela Nieto.



El cielo con ángeles y estrellas en la parte central, y aves y flores en el entorno. Pintura mural en el tumbado de la sacristía de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia)

Athos,<sup>24</sup> y dentro del mundo católico, la serie angélica que decoraba la Capilla Carrarese de Padua (Italia), hoy en el Museo Cívico de Padua. Esta serie está atribuida al pintor Guariento<sup>25</sup> y en ella se representan las diferentes jerarquías con sus atributos. Los *serafines* como cabezas aladas en torno a María; los *querubines* con seis alas provistas de ojos; los *tronos* sentados, con una esfera y un cetro en las manos; los *dominios* (dominaciones) con un lirio y una esfera en las manos; las *virtudes* derramando bienes a los hombres, bendiciéndolos, haciendo brotar agua de las rocas, etc; las *potestades* sujetando al demonio; los *principados* van armados con escudo y lanza, los *arcángeles* pesan las almas y se las disputan al demonio, y los *ángeles* llevan un niño en los brazos (figs. 28 al 36).

Bajo una fuerte influencia hebrea hay otra representación plástica de los coros celestiales, la cual responde al esquema del *sefirot* propio de la Cábala.<sup>26</sup> Tiene un orden un tanto diferente al tradicional pues sólo serafines y querubines están cerca de Dios, que está representado por un rostro con el nombre hebreo de Jehová. Se encuentra en un manuscrito que está dedicado al cardenal Antonio Sartorio de Sanseverino. No está fechado pero se escribió durante el pontificado de Sixto V. Esta obra va acompañada de un extenso diccionario de los diferentes ángeles, incluyendo, entre ellos, aves, nubes, piedras preciosas, etc.

Se ha supuesto que las series de ángeles andinos vestidos con ricas túnicas corresponden a las jerarquías celestes ya descritas, pero las jerarquías son sólo nueve y estas series suelen constar de un número mayor. Para ejemplificar, diremos que doce son los ángeles de Sopó (Colombia) y once los de Calamarca, considerando sólo aquellos lienzos que aún quedan en el lugar. La serie de Sopó consigna los nombres de los ángeles, en tanto que en la de Calamarca los ángeles sólo llevan los símbolos. Ambas parecen no responder a los nueve coros jerárquicos pues faltan en ellas las potestades que se representan como un ángel sujetando al demonio y los querubines que tienen múltiples alas.

Los símbolos y las leyendas más usuales en los ángeles de Sopó son:

Gabriel: Espíritu Santo, azucena, espejo y linterna. *Fortaleza de Dios.*

Rafael: pez, pomo de ungüento, joven acompañante. *Medicina de Dios.*

Miguel: balanza, armadura, lanza dando muerte al dragón. *¿Quién como Dios?*

24 PIJOAN, pág. 488, fig. 693.

25 FLORES D'ARCAIS (s/f).

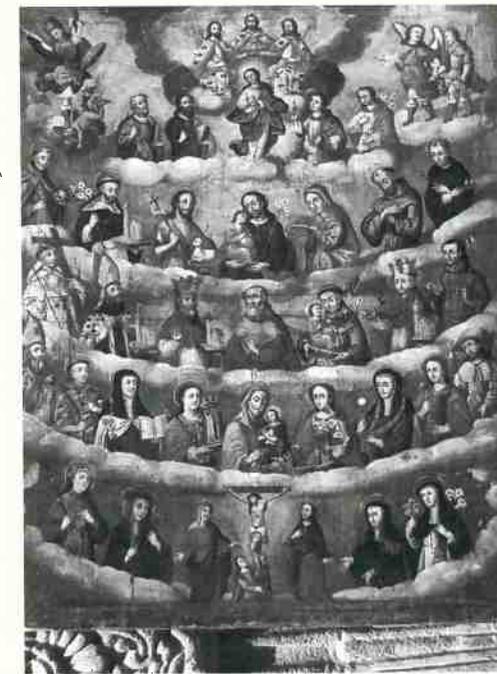
26 Sefirot es el diagrama de los atributos divinos, según la Cábala. Este diagrama establece relaciones en base a líneas diagonales y medianas uniendo las diferentes partes del esquema que se colocan en tres filas paralelas. La envolvente del diagrama es un exágono.



*Ángel portador de los símbolos de la pasión de Cristo, grabado de Rafael Sadeler.*



*42. Imagen circular del cielo según la tradición bizantina. En el primer anillo están colocados los ángeles. Pintura al temple sobre lienzo. Cúpula de la Iglesia de Tiahuanaco (La Paz, Bolivia).*



*42a. Imagen circular del cielo en un lienzo de pequeñas dimensiones. Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.*



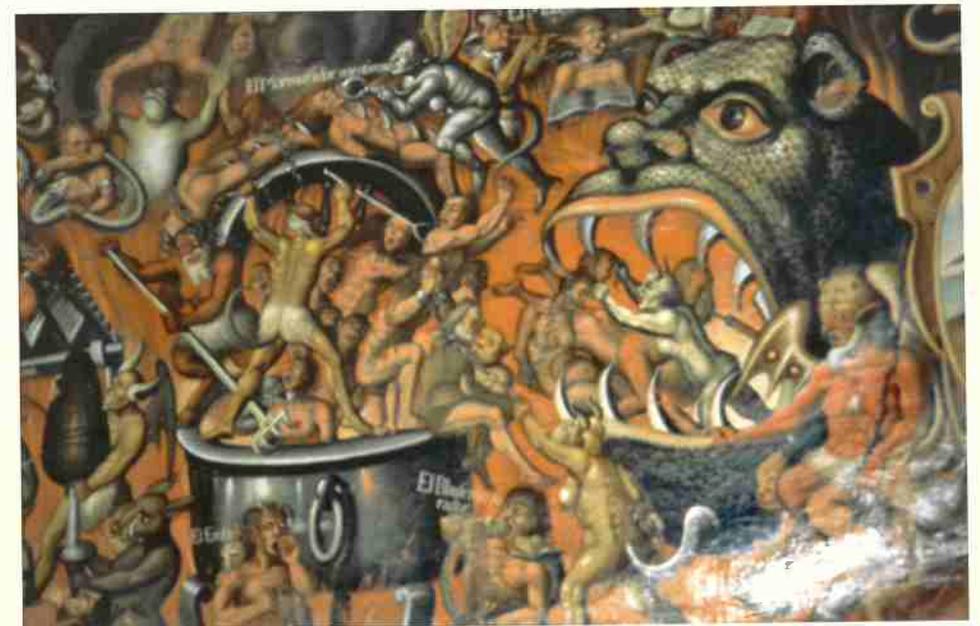
43. Leviatán, o la boca del Infierno, según Guamán Poma de Ayala.



45. El Infierno (1739). Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).



44. El Infierno (1739). Iglesia de Caquiaviri, (La Paz, Bolivia).



46. El Infierno (1739). Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).



47. *El Juicio Final* (1739). Al centro, el cacique orando guiado por un ángel. Los ángeles anuncian que se "derritirá" el oro y la plata, motivo de la codicia que causó tantos males en los Andes. Iglesia de Caquiaviri (La Paz, Bolivia).



48. Detalle del lienzo anterior que muestra a los justos camino del cielo guiados por ángeles.

Uriel: espada de fuego. Fuego *de Dios*.  
 Baraquiel: rosas en el manto. *Bendición de Dios*.  
 Jehudiel: azotes como signo de penitencia. Actitud de orar. *Penitencia de Dios*.  
 Laruel: palma. *Misericordia de Dios*.  
 Seactiel: incensario. *Oración de Dios*.  
 Esriel: Desenvaina la espada. *Justicia de Dios*.  
 Ángel de la Guarda: lleva un niño de la mano.

En ángel que lleva el sol en la mano tiene una leyenda ilegible.

Calamarca tiene ángeles innominados portando símbolos. Fuera de Rafael, Uriel, Baraquiel y Gabriel, están los siguientes:

Ángel portando espigas  
 Ángel con una llave (¿potencia?)  
 Ángel con fuego en la mano (¿serafín?)  
 Ángel con una columna (símbolo de la pasión de Cristo)  
 Ángel con una rama de olivo (portador de la Paz ¿virtud?)  
 Ángel con una palma (portador de la victoria ¿virtud?)  
 Ángel con cetro y corona (¿trono?)

Dado que las series de Sopó y Calamarca sobrepasan el número de los siete ángeles de Palermo o las nueve jerarquías celestiales, pensamos que responden a una concepción más amplia. Quizá, como ocurre en la serie de Padua pintada por Guariento, se trata de las jerarquías donde cada coro está representado por varios ángeles.

## La Gloria

Las *Postrimerías* que muestran los pasos finales en la vida del hombre son: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Los conjuntos pictóricos con esta temática más conocidos en el ámbito andino son los existentes en las iglesias de Carabuco (La Paz, Bolivia) pintado en 1664, Caquiaviri (La Paz, Bolivia), pintado en 1739, San Jerónimo (Cuzco, Perú), del siglo XVIII, Huaró (Cuzco, Perú), 1804. Fuera de estos conjuntos están las pinturas del *Juicio Final*, composición que involucra cielo e infierno. Los más conocidos son el de San Francisco de Cuzco (pintado por Quispe Tito), el de Urubamba, el de Melchor Pérez de Holguín, en San Lorenzo de Potosí, donde el pintor coloca su autorretrato, el de Pachama en el norte de Chile, y el de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia), que es el más antiguo entre los conservados (1608). En todos ellos vemos ángeles

acompañando a los elegidos y después de la resurrección (figs. 47 y 48). El de Carabuco fue pintado por José López de los Ríos y sus ángeles tienen gran parecido con los de Calamarca.

Es importante el lienzo del Museo de Santa Catalina de Cuzco, donde San Miguel presenta a Jesús hecho hombre, en forma de niño, a fin de que los ángeles lo adoren (fig. 40). Luzbel y sus huestes se negaron a hacerlo por lo que fueron convertidos en demonios y precipitados al abismo.

La composición que representa la *Gloria* en los diferentes conjuntos, tiene variantes. En Carabuco está al centro la cruz, dado que la Iglesia se construyó en honor de aquel apóstol que, según se creía, vino a predicar a las Indias portando una cruz y fue martirizado en Carabuco. Según algunos, se trata de San Bartolomé y según otros de Santo Tomás. A ambos lados de la cruz hay ángeles portadores de los símbolos de la crucifixión, tomados de grabados de Sadeler; en la parte baja se ven escenas de la vida del apóstol. La colocación jerárquica culmina en la Trinidad que está en la parte alta, luego se colocan María y el Bautista, los apóstoles y los principales santos. En Caquiaviri también está la Trinidad entre ángeles, algunos de ellos con símbolos inusuales como el triángulo y el ojo divino. Luego vienen los apóstoles, los patriarcas del antiguo testamento y los diferentes santos. En Huaró, el pintor Tadeo Escalante se ha colocado como donante y cerca de él hay una extraña figura de cuatro rostros que representa los cuatro vientos. Hay versiones domésticas en pequeñas dimensiones donde se muestra el cielo, una de ellas se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz.

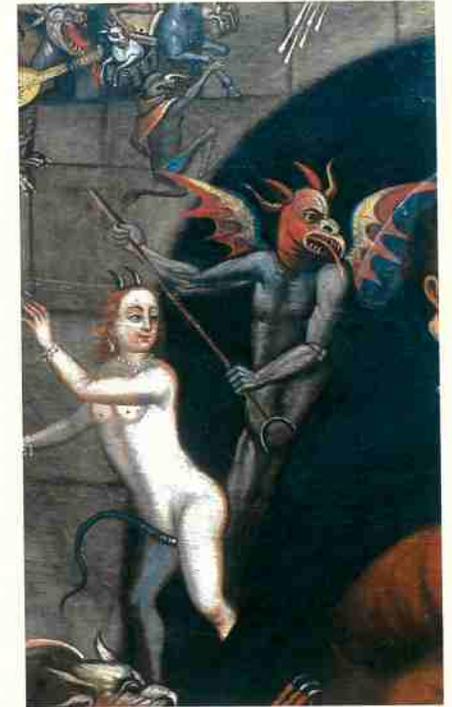
En todos los casos, las pinturas celestiales hechas en la colonia traen el recuerdo de las pinturas medievales, pero ninguna es tan significativa como la de Tiahuanaco, que representa la *Gloria* en la bóveda, en círculos concéntricos a la manera bizantina (figs. 42 y 42a). Es una singular muestra de arcaísmo, única en su género.

## El infierno

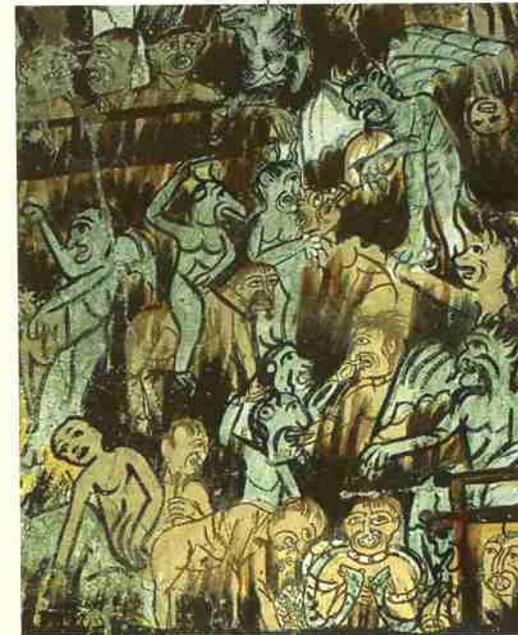
En muchas iglesias rurales se representaron las cuatro etapas del fin del hombre: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria, según las recomendaciones del Tercer Concilio Limense de 1584, expresadas en *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de Indios*. Allí se dedican 23 folios a los *Novísimos* o *Postrimerías*. Con referencia a la muerte, se dice: "Todos los hombres buenos y malos hemos de morir, ya lo veys que en esto no hay diferencia de pobres y ricos... tan pobre y defunto de todo... va el Inga, como el indio hatun luna... no penseis que los que tienen en sus entierros mucha ropa, o comida, o oro o plata, que gozan en la otra vida de estas cosas... Eso es desatino de vuestros viejos...". Estas directivas dieron lugar a que se pintaran las *Postrimerías*. A principios



Danza de los diablos en Paucartambo (Cuzco, Perú)



Escena del infierno en "Las tentaciones de San Antonio Abad". Iglesia de San Antonio Abad (Cuzco, Perú).



Pintura popular. Mural en la iglesia de Sorocachi representando el Infierno. (Oruro, Bolivia).



"El infierno" en el calendario de los Pastores (siglo XIII).



Contratapa de un arcón del Nacimiento, con la representación del cielo, mediante la imagen de Dios Padre y el Espíritu Santo rodeados de ángeles.



Iglesia de Tiahuanaco (La Paz). Cúpula del crucero con la representación del cielo: al centro la Trinidad rodeada con un coro de ángeles y santos.



Capilla Chigi. Iglesia de Santa María del Popolo (Roma). Cúpula realizado en mosaico bajo la dirección de Rafael donde, al centro, está Dios Padre y en el círculo anterior exterior siete ángeles relacionados con los planetas.

del siglo XVI, el jesuita Vega, dice, refiriéndose a la Iglesia de Compañía de Cuzco: "juicio, gloria y penas de los condenados, que está todo pintado en las paredes de esta iglesia y capilla, y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios..."<sup>27</sup> Guamán Poma, por su parte, indica: "y en cada yglesia ayga un juycio pintado. Allí muestre la venida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno"<sup>28</sup> (fig. 43).

La representación de las *Postrimerías*, que se inicia a fines del siglo XVI y que perdura hasta principios del siglo XIX, tiene en el lienzo dedicado al *Infierno* una de las composiciones más sugestivas. Si analizamos los infiernos de Carabuco, Caquiaviri y Huaró, vemos en ellos elementos recurrentes. Se muestran las penas a los diferentes pecados capitales; así, vemos el suplicio de la rueda para los orgullosos y soberbios, a los perezosos los traga una bestia alada, los sapos y serpientes devoran el sexo de los lujuriosos, mientras otros son sumergidos en marmitas hirvientes. No falta la gran boca de Leviatán. Esta iconografía se encuentra en los tratados medievales sobre el infierno y en forma popular la encontramos en los grabados del famoso *Calendario de los pastores* y en antiguas ilustraciones a textos de San Agustín. El *Calendario de los pastores*<sup>29</sup> recoge una tradición según la cual Lázaro, en casa de Simón, relata su experiencia después de la muerte cuando visitó el Infierno, se suponía que San Agustín había recogido este relato.

Los infiernos coloniales tienen muy poco que ver con lienzos de los siglos XVI y XVII pues no tienen ninguna relación formal con ellos, basta contemplar el infierno que pone Miguel Ángel en su *Juicio Final* de la Sixtina o las versiones de Martín de Vos, o las de un Rubens, para comprender que los infiernos coloniales responden a otra lógica.

Las *Postrimerías*, en general, y el *Juicio Final*, en particular, se pintan preferentemente para pueblos de indios pues, como dice el Catecismo de 1584, lo testimonia la obra de Guamán y lo repite el cronista jesuita, el uso de las imágenes infernales era uno de los mecanismos más efectivos en la labor de los doctrineros. Cabe pues buscar la presencia indígena en estos lienzos, ya que a ellos estaban dedicados.

En Carabuco, en toda la serie de las *Postrimerías* se colocan, en escenas sucesivas, los diferentes momentos de la vida de aquel apóstol que predicó en Indias, a quien lo vemos alternar con el demonio de la idolatría y con los indios. Asimismo, en la parte superior del "Infierno" se ve a los indios tentados durante una prédica, en tanto que otros están acompañados por el demonio en sus danzas. En Caquiaviri, tenemos a un cacique, identificable por la vincha, al centro del *Juicio Final* (fig. 48); entre los adoradores

27 MESA y GISBERT (1974), pág. 45.

28 GUAMÁN POMA DE AYALA, pág. 636.

29 MINOIS, págs. 270 y ss.

del Anticristo (lienzo que forma parte del conjunto de las *Postrimerías* en esta Iglesia), hay varios indios. En el lienzo de la muerte, vemos que ésta pisa tanto la corona y las vestiduras del rey como la *mascaipacha* y el *uncu* del Inca; asimismo, los demonios beben en vasos *keros*, que eran usados exclusivamente por indígenas. También en Caquiaviri, al consignar los pecados capitales, se incluye la idolatría en forma de unos indios, que ofrecen coca a un carnero de la tierra.

En otras representaciones menores del Infierno la presencia indígena se limita a algún indio, identificable por la melena corta y su rostro lampiño, suelen estar junto a españoles, clérigos y autoridades tanto civiles como eclesiásticas. A veces, junto a los indios se pone algún negro como se ve en la representación que hace Guamán Poma de la boca de Leviatán y en el Infierno de Caquiaviri (figs. 44 al 46).

La temática analizada, tan en boga en la zona andina en los siglos XVII y XVIII, es medieval, aún considerando que fue recogida por el arte post-tridentino. En los Andes se mantienen no sólo determinados temas, como la representación de los ángeles y de las postrimerías, sino que pervive una estética medieval en ellos; su hieratismo, así como su forma didáctica y clara, responden a las necesidades doctrinales tanto en la zona andina durante los siglos consignados, como en México en el siglo XVI. Nos encontramos ante un arcaísmo que responde al deseo de los religiosos de retomar el cristianismo medieval que había sido herido seriamente después de la reforma protestante. No hallamos en las composiciones de Perú y Bolivia la complejidad propia de la pintura europea de la contrareforma cuando aborda estos temas, sino que en ella es evidente la inspiración de grabados populares y el consejo de pintores adiestrados en la iluminación de manuscritos.

## Dioses y ángeles en Copacabana

### El humanismo en un poema sacro sobre Copacabana

Realizada la extirpación de los ídolos, la destrucción de santuarios y el apresamiento de hechiceros, se inició una catequización que pretendía transmitir al mundo andino los dogmas de la Iglesia y la estructura teológica sustentada por el catolicismo. Ya no se trataba de conquistar un territorio y de sujetar al individuo a la nueva estructura económica, el objetivo era extender la colonización a las esferas del conocimiento, "*la colonización de lo imaginario*", como ha llamado a este proceso un autor moderno.<sup>1</sup>

En el siglo XVI, los doctrineros ponen en concordancia los mitos indígenas con el humanismo imperante. Se procede a la superposición del Dios cristiano, de la Virgen María y de los santos, sobre las antiguas deidades; ejemplo del método utilizado es la identificación de la Virgen María con el Cerro de Potosí y la simbiosis del apóstol Santiago con el dios del rayo: Illapa.<sup>2</sup> Otro tanto puede decirse de la pervivencia del culto a Pachacamac, dios de las profundidades de la tierra, en la devoción del *Señor de los Milagros*, que es invocado contra los terremotos y temblores.<sup>3</sup>

1 GRUZINSKY, en la introducción a su obra nos dice: "*queda todavía un campo considerable, el de las reacciones indígenas ante los modelos de comportamiento y pensamiento introducido por los europeos, el del análisis de su manera de percibir el mundo nuevo que engendra, en la violencia y a menudo en el caos, la dominación colonial*".

2 GISBERT (1980), págs. 17 y ss.

3 ROSTOROWSKY (1992).

## El Paraíso de los pájaros parlantes

**E**l mecanismo por medio del cual los doctrineros transmitieron la fe cristiana a los pueblos andinos era complejo. Basados en el Concilio de Trento, enseñaron los dogmas y los principios del cristianismo en los sermones y a través de determinadas piezas teatrales, como los autos sacramentales; sin embargo, la vía más expedita era la de las artes plásticas. Así se explicaron dogmas como el de la Inmaculada Concepción, la presencia de Cristo en la Eucaristía, la trinidad de Dios, etc. Este mecanismo era complicado, pues los medios expresivos respondían a estructuras propias del manierismo y del barroco, estructuras que tuvieron que adecuarse a la realidad andina valiéndose de símiles y metáforas. Esto permitió presentar a la Virgen como sustituta de la Pachamama o Madre Tierra; a los ángeles como los seres que controlan el universo visible, a Santiago como señor del rayo y a las sirenas, deidades del lago Titicaca, como símbolo del pecado.<sup>1</sup>

Todo este mundo conceptual se transmitió por medio de la escultura y la imagen pictórica. Por este mismo medio se mostraba el lugar a donde irán las almas de los hombres justos después de la muerte, ese lugar llamado Paraíso, de acuerdo a la tradición oriental, más conocido como *cielo*, por creerse que se trata de un espacio situado más allá de las estrellas y del sol. Para los pueblos andinos, este espacio superior era el *Hanacpacha*.<sup>2</sup> Lo

1 Un avance de este trabajo en lo concerniente al Paraíso como huerto y a los pájaros parlantes fue publicado en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVVV-IL (115-140), Zaragoza, 1992, págs. 115 a 124 más ill. Para la superposición del cristianismo a los antiguos dioses andinos, ver GISBERT (1980).

2 Según BERTONIO, *Alakhpacha* significa *cielo lugar de los santos*. Según GONZÁLEZ HOLGUÍN, *Cielo es Hanakpacha*.

que importa saber es cómo relacionaron los doctrineros este *Hanacpacha* con el Paraíso cristiano.

El catecismo de 1584 nos dice que este *Hanacpacha* es un “*huerto florido*”; esto equivale a decir que la imagen del Edén transmitida por los doctrineros al hombre andino es la de un espacio poblado de árboles y pájaros. El Paraíso visto desde los Andes responde a varias instancias que son las siguientes:

- a) Hay un Paraíso (o cielo) ocupado por los santos y las almas de los justos, el cual es concebido como un huerto.
- b) Existió un Paraíso Terrenal que ocupaba un lugar preciso en la tierra y que de alguna manera subsistió hasta los tiempos históricos.
- c) Una corriente de pensamiento en el siglo XVI sitúa el Paraíso en el Nuevo Mundo. Este pensamiento es recogido y expresado por Antonio León Pinelo, quien coloca el Edén en lo que fuera el Antisuyo incaico.
- d) El Paraíso tradicional, donde fueron colocados Adán y Eva, está representado en la pintura andina también en forma tradicional.
- e) Los jardines de algunos claustros rememoran el jardín del Edén, el que algunas veces suele representarse pictóricamente en los mismos claustros (Malinalco, México) o en el interior de las iglesias.
- f) La Universidad también está considerada como *Paraíso* o *jardín simbólico*.
- g) El *Hortus Conclusus* o *Huerto cerrado*, como imagen de María, es otra forma de ver el Paraíso.
- h) La Jerusalén Celestial es también una imagen alternativa del Paraíso.

Al considerar el Paraíso como huerto y ser colocado en las Indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros. Este proceso, que en lo teórico puede analizarse a través de determinados textos, tuvo en las escuelas pictóricas andinas el medio adecuado para su difusión.

### El Paraíso andino como huerto florido

El franciscano Diego de Mendoza, siguiendo a San Basilio, nos dice: “*Son las criaturas racionales paraísos, y jardines en el soberano recreo; en quien sembró el divino Artífice semillas de todas las virtudes, y perfecciones, para que en su alma el hombre; a fuerza de sus cuydado las cultive...*”<sup>3</sup>

3 MENDOZA, fol. 555.



56. Visión beatífica de Sto. Domingo donde el cielo se representa como una arboleda poblada de pájaros, donde están las familias de Cristo y de San Juan. Museo Regional del Cuzco (Perú).



57. *Visión de la cruz (detalle)*. Anónimo cuzqueño. En esta composición se ha introducido un paisaje con ángeles y al sobredorar se han añadido varios pájaros. Colección particular, Lima (Perú).



58. *La Magdalena agoniza en brazos de los ángeles*. Al fondo, un grupo de ángeles músicos en la copa de un árbol. Museo de Broocklyn. N.Y.

Para los doctrineros, el alma del hombre es un huerto que debe cultivarse, por ello la Universidad cuzqueña de San Antonio Abad; donde los hombres cultivan su espíritu, también está representada como un huerto. El huerto, cuando es cerrado, simboliza a la Inmaculada. Pero, pese a sus múltiples implicaciones, jardín y huerto son, ante todo, la imagen del Paraíso y del cielo<sup>4</sup> y esa es la imagen que los doctrineros deseaban dar a los indios (fig 56). Por ello, en el libro *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios... compuesto por autoridad del Concilio Provincial de la Ciudad de los Reyes en 1584*, en el sermón referente a los Novísimos, se lee: “Mas el hijo de Dios les dirá ... Venid conmigo benditos y queridos de mi Padre, poseed el reino de los cielos...ya no hay pecados, ni tentaciones ... todo esto se acaba, pasó el tiempo y sus mudanzas, todo es ya eternidad y paz y amor y gozo y descanso en aquellas moradas eternas, en aquellos prados floridos, en aquellas fuentes de agua viva... Sus cuerpos serán más ligeros que águilas, más resplandecientes que el sol, más sutiles que el viento, más hermosos que el cielo, sus ánimas serán ... iguales a los ángeles...”<sup>5</sup> Aquí, hay dos conceptos, el cielo (o Paraíso), como “prado florido” y las almas como aves (águilas en este caso) y como ángeles.

En el diccionario quechua de González Holguín (1608) *Paraíso Terrenal* se define así: “*Sullumanta cussymana muyalla hanacpachap huc-nin*”<sup>6</sup> que podemos traducir como “verdadera felicidad (o bienaventuranza) en el huerto (o jardín) del cielo”. La palabra quechua *muya* significa huerto y *hanacpacha* cielo. En aimara sería *alakupacha* que, según Bertonio, significa “cielo y morada de los santos”.<sup>7</sup>

El Tahuantinsuyo o Imperio de los Incas se dividía en cuatro partes de acuerdo a los puntos cardinales, en cuyo centro estaba Cuzco: al norte estaba el Chinchasuyo y al poniente el Contisuyo. El Collasuyo era la parte sur, la más alta y desolada, alcanzando un promedio de cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar; allí vivían puquinas, aimaras y muchos incas trasladados. Al oriente, donde nace el sol, estaba el Antisuyo, de donde se traían las yerbas medicinales, incluida la coca; son tierras calientes pobladas por chunchos, regadas por caudalosos ríos y

4 Para la universidad como jardín, ver STASTNY (1984). En STASTNY (1982) se incide sobre la iconografía de María como *huerto cerrado*. En cuanto al jardín como imagen del Paraíso hay una composición grabada por Wierix, muy copiada en la pintura andina, que muestra a la Sagrada Familia en un jardín cultivado por ángeles. El texto latino indica que están “...cogiendo flores... del huerto del cielo”. Ver MAUQUOY-HENDRICKX, tomo I, pág. 84, ítem 631.

5 *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios*. Editado en Lima en 1584 por el Tercer Concilio Provincial. Edición facsimilar (Madrid, 1985), págs. 774-775.

6 El quechua era el idioma que se hablaba en el Imperio Incaico y luego fue la Lengua General del Perú para todos los indios.

7 GONZÁLEZ HOLGUÍN, pág. 615. BERTONIO, segunda parte, fol. 9. Ver *alakupacha*.

llenas de vegetación.<sup>8</sup> Para los collas, habitantes de la fría e inhóspita puna, el Antisuyo era la tierra del bienestar y la abundancia, similar al Paraíso descrito por los cristianos.

Esta floresta del Antisuyo, que es el fondo reiterativo de innumerables kerus y que tiene en común con la pintura religiosa virreinal su paisaje poblado de aves y árboles, no ha sido suficientemente analizada (fig. 57a). Las similitudes entre ambas pinturas es poco explicable si omitimos el factor indígena, que relaciona el concepto de felicidad con la imagen del Antisuyo. Para el hombre del árido altiplano, las delicias del Edén se pueden representar en forma de árboles cargados de frutos donde posan las aves (fig. 62).

El imaginar el Paraíso, en la otra vida, como un jardín o como un huerto, quedó presente en la mentalidad indígena. Así, en el pueblo de Tuti (Arequipa, Perú), en relato oral recogido por Escalante y Valderrama (del mundo de arriba y del mundo de abajo), se dice: "*En ese mundo (de arriba) hay flores, pero allá no hay las flores de este mundo. Dice que son unas hermosas flores, pero son flores de otra clase*", y añade: "*el pueblo del mundo de arriba no tiene fin. Desde el rato que llegas empiezas a caminar... El camino sigue avanzando, a los lados del camino, las flores siguen extendiéndose...*".

Esta idea del Paraíso como vergel se materializa en algunos templos del Collasuyo, cuyas paredes están decoradas con árboles frutales que aluden a la abundancia de la tierra caliente.

### Ángeles, demonios y pájaros parlantes

El Antisuyo estaba habitado por seres míticos, como la serpiente Amaru; por monos, que eran hombres de la primera humanidad transformados;<sup>9</sup> los mismos pájaros que allí habitaban eran fantásticos pues algunos de ellos, como los loros, tenían el don del habla, llegando a considerárseles como poseedores de poderes sobrenaturales. Al respecto, Garcilaso de la Vega cuenta una anécdota: "*En Potosí, por los años de 1554 y 55 hubo un papagayo de los que llaman loro, tan hablador, que a los indios e indias que pasaban por la calle les llamaba por sus provincias... como que tuviera noticia de las diferencias de tocados que los indios en tiempo de los Incas traían en las cabezas para ser conocidos. Un día de esos pasó una india hermosa... haciendo la palla, que son de sangre real.*"

8 Chunchos eran unos indios selváticos que vivían al nor-oeste de la Paz, la palabra se hizo extensiva en todo el Perú para nominar a los hombres de la selva.

9 Uno de los mitos andinos de la creación consignado por el cronista GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA indica que el dios Cons, cuyo hábitat es el norte del Perú, creó al hombre. Un dios posterior, llamado Pachacamac, destruyó la tierra por fuego y agua "y que los indios que había los convirtió en simios y monas y los envió a vivir en los Andes". Ver GISBERT (1990), pág. 111.

*En viéndola el papagayo dio grandes gritos de risa, diciendo: 'Huayru, Huayru, Huayru', que es una nación de gente más vil y tenida en menos que otras. La india pasó avergonzada... cuando llegó cerca, escupió hacia el papagayo y le llamó zupay, que es diablo. Los indios dijeron lo mismo...*"<sup>10</sup> Por "diablo" debemos entender que se alude a un ser dotado, en este caso, del poder de la adivinación.

El que ciertos pájaros tengan el don del habla hace que se los asocie a las leyendas de los cuadros, por ello es muy común en la pintura cuzqueña el que los pájaros soporten una filacteria con el nombre del pintor. Sin embargo, los pájaros sosteniendo firmas y leyendas pueden verse ya en los grabados europeos.<sup>11</sup>

Los doctrineros aceptan que el Cielo es un jardín, como lo demuestra el Catecismo de 1584, y un jardín poblado de pájaros, equiparándolos tácitamente a los seres angélicos (fig. 57). Este concepto viene reforzado por un extraño enunciado según el cual las aves son ángeles portadores de la voz de Dios, como se evidencia en la Anunciación y en el bautismo de Cristo; en ambos casos, Dios envía su Espíritu en forma de paloma. Este extraño criterio fue recogido en un libro que se conserva manuscrito, obra del Cardenal Julio Sartorio de Santa Severina titulado *Angelorum et Demonum numina et attributa*, escrito en tiempo del Papa Sixto V y por lo tanto datable entre 1585 y 1590.<sup>12</sup> En el libro *De Angelis Generatium* se ubica a las aves entre los ángeles y se dice de ellas: "*Aves: Ángeles dixit Salomon*", y añade: "*Qui Aves coeli portabunt verbum tuum et, qui habent pennas, enunciabunt sententiam de Angelis interpretentur*",<sup>13</sup> que podemos traducir como "Aves: Ángeles según dijo Salomón", y añade: "Las aves del cielo llevan el verbo tuyo (de Dios) y enuncian las frases de las cuales los ángeles son portadores". Según este texto, queda establecida la relación pájaro-ángel.

A estas ideas responden los ángeles músicos ubicados en las copas de los árboles, a la manera de pájaros cantores, como puede verse en un grabado de Wierix, composición que fue copiada en la pintura cuzqueña (fig. 58). El texto del grabado dice: "*Silent hic genus canorum / Aves in Coeli ramorum*".<sup>14</sup>

10 GARCILASO DE LA VEGA, pág. 323.

11 Para las firmas de pintores en cintas sostenidas por pájaros, ver MESA y GISBERT (1982), tomo I, pág. 144. Quispe Tito usa este tipo de firmas. Entre los grabadores con esta característica está Dürero, que pone su nombre en un cartel que sujeta un loro, en su grabado sobre Adán y Eva en el Paraíso. Alesio copia este tipo de firma en su San Cristóbal, de la Catedral de Sevilla: ver MESA y GISBERT (1972a), pág. 89. Wierix tiene varios grabados exclusivamente de pájaros de cuyo pico salen cintas parlantes con oraciones piadosas. Ver MAUQUOY-HENDRICKX, tomo II, pág. 212, items 1561-1563.

12 Manuscrito existente en el Getty Center de Santa Mónica, California. Agradezco al Getty Center el haberme permitido su consulta.

13 SARTORIO, fol. 19 (Mss).

14 MAUQUOY-HENDRICKX, tomo I, pág. 84, item 629. Podemos traducir como: "*Silencioso es este género canoro / Aves en las ramas del cielo*".

El concepto de pájaro-ángel fue rápidamente asimilado por los indígenas pues el cacique de Carabuco, Fernando Siñani, cuando informa sobre la vida de Tunupa, dios de los collas,<sup>15</sup> señala que los pájaros que confortaron a Tunupa en su martirio eran ángeles.<sup>16</sup>

Para el hombre andino ciertos pájaros transmitían oráculos y eran portadores de la voz de la divinidad, tal el caso del famoso pájaro Indi, del cual Sarmiento de Gamboa dice lo siguiente: “Y Mango Inga traía consigo un pájaro como halcón, llamado Indi al cual veneraban todos y le temían como cosa sagrada, o, como otros dicen, encantada,...”, lo traía “guardandolo siempre en una petaquilla de paja a manera de cajón... El cual dejó por mayorazgo después a su hijo...”.<sup>17</sup> Se vuelve a hablar de este pájaro en la historia del último Inca que gobernó plenamente antes de la llegada de los españoles, pues Sarmiento nos dice: “Como el pájaro Indi que Manco Capac había traído de Tambotoco, lo hubiesen heredado los sucesores suyos, y antes de este Maita Capac siempre lo habían tenido cerrado en una petaca o cajón de paja, que no la osaban abrir, tanto era el miedo que le tenían, mas Maita Capac, como más atrevido que todos, deseoso de ver que era aquello que tanto guardó sus pasados, abrió la petaca y vido el pájaro Indi y habló con él: ca dicen que daba oráculos”.<sup>18</sup> No nos dice qué clase de oráculos daba pero, según otros cronistas, un pájaro anunció la llegada de los españoles, el que por sus características parece ser el famoso pájaro Indi. Tal supone Ramos Gavilán, cuando dice: “Aconteció en el Cuzco ...que estando con gran quietud, y devoción en sus sacrificios, en el lugar y sitio adonde agora está la Iglesia Mayor, repentinamente un pájaro de varios colores nunca visto se puso sobre el techo, el cual en voz alta que estremecía los corazones les dio a entender y dijo claramente: presto se acabarán vuestros ritos y cirimonias...”.<sup>19</sup> Como vemos se trata de algo similar a la “Caja de Pandora” que en este caso presupone la existencia de un pájaro inmortal con el don de predecir el futuro.

Aquí se unen dos conceptos, el cristiano en que las aves traen la voz de Dios y son similares a los ángeles, y el concepto indígena de los pájaros que transmiten la voz de la divinidad, como el pájaro Indi, que tienen conocimientos ocultos o, como el caso del loro de Potosí mencionado por Garcilaso, el cual podía conocer la verdad aunque estuviese encubierta. Esta unión ángel-ser divino-pájaro es evidente en la declaración del cacique Siñani cuando “con ojos cristianos” ve ángeles en lo que, según su gentilidad, eran sólo pájaros.

15 Tunupa era un apóstol de Cristo identificado con San Bartolomé, según Ramos Gavilán, y según otros con Calancha con Santo Tomás.

16 RAMOS GAVILÁN, pág. 70.

17 SARMIENTO DE GAMBOA, pág. 214.

18 SARMIENTO DE GAMBOA, pág. 222.

19 RAMOS GAVILÁN, págs. 113 y 114.



Escena mística con Santa Gertrudis ante la Virgen. Al fondo, ángeles cantores en la copa de un árbol. Museo de Brooklyn (Nueva York).



*Pintura mural en el interior de la Iglesia de Copacabana de Andamarca (Oruro, Bolivia).*



*Entorno de la Iglesia de Copacabana de Andamarca (Oruro, Bolivia) que contrasta con la pintura mural del interior.*

Como a partir de cierto momento son los doctrineros y los caciques, los que encargan las pinturas y los que sugieren los temas, a ellos se deben seguramente las modificaciones hechas en los grabados al ser copiados a fin de compatibilizar la doctrina cristiana con la religión de tiempos prehispánicos. Ellos y algunos pintores serían los responsables de esa representación del cielo como un vergel poblado de pájaros, imagen cristianizada del Antisuyo, tierra de verdor, de abundantes fuentes y de pájaros parlantes.

Esta floresta que recuerda las tierras calientes y que, en cierta manera, es imagen del Jardín del Paraíso, es la que invade no sólo los lienzos sino también las portadas de las iglesias (figs. 59 al 61), colocando en el mundo místico cristiano papayas, loros, monos y piñas. Esta arquitectura denominada *mestiza*, por la mezcla de elementos europeos e indios que tiene en su decoración, se enseñorea de las iglesias que se construyeron en el siglo XVIII en torno al lago Titicaca, en Arequipa y Potosí. En su decoración alternan elementos medievales junto a mitos prehispánicos en un contexto a la vez barroco y tropical.<sup>20</sup> Existen muchos estudios sobre esta arquitectura, aunque no se percibió que ambas corrientes, la "*arquitectura barroca mestiza*" y la "*pintura cuzqueña*", respondan a una misma ideología que incorpora los mitos indígenas a los valores religiosos emanados de la Edad Media, todo ello sobre una realización formal barroca.

### El Paraíso de León Pinelo

Antonio León Pinelo (1596-1660) es quien en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* coloca el Edén donde está la selva amazónica, entre Perú, Bolivia y Brasil. Este autor de la primera bibliografía del Nuevo Mundo, titulada *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental*, publicada en 1629, era judío perteneciente a una familia de conversos. Nació en Valladolid, estudió en las universidades de Chuquisaca y Lima, alcanzó altos cargos en la administración virreinal, desempeñándose como Miembro del Consejo de su Majestad.<sup>21</sup> Llega a América en 1604 con aproximadamente 8 años de edad, con su padre constantemente acosado por la Inquisición. Los primeros años los pasa en Tucumán, donde nace su hermano Diego; de allí, la familia pasa a Chuquisaca y el año de 1612 se traslada a Lima, donde Antonio se doctoró. Allí conoce a Solórzano Pereira, a Escalona

20 Para la influencia prehispánica, ver GISBERT y MESA (1985), págs. 261-263 y GISBERT, 1980, págs. 46 y ss. Para elementos medievales, ver LUKS, aunque en esta obra no se puntualiza la presencia del influjo medieval, este es evidente a través de algunos ejemplos presentados en las ilustraciones como las de págs. 105-106, 201 y 254.

21 PORRAS BARRENECHEA, pág. viii.

y Agüero, a Fernando de Montesinos y a Fray Antonio de la Calancha.<sup>22</sup> León Pinelo estuvo en Charcas por lo menos dos veces en su adolescencia antes de 1612 y 1619; en esta fecha se desempeñó como Corregidor y Alcalde Mayor de Minas en la ciudad Oruro. Llega a España el año de 1621 y allí muere. En la corte hizo amistad con Lope de Vega, quien cita a su hermano Juan en el *Laurel de Apolo*, y también fue amigo del jesuita Eusebio Nieremberg, autor de dos extraños libros que, sin duda, influyeron en la obra de Antonio León Pinelo; éstos son *Historia Natural*, publicada en latín en Amberes el año de 1635, y su *Curiosa filosofía y tesoro de las maravillas de la naturaleza*, editado en 1630. Nieremberg fue muy consultado en su obra *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* de la cual hay numerosas ediciones. Estas tres obras están ilustradas con grabados, lo que les dio gran difusión.

El libro de León Pinelo *El Paraíso en el nuevo Mundo* tiene dos tomos; el primero, dividido en tres libros con un total de 48 capítulos y el segundo, con dos libros con un total de 40 capítulos. No es objeto de este trabajo analizar esta obra en su totalidad sino tan sólo lo concerniente al Paraíso, por lo que sólo hacemos una breve mención de las teorías sobre el diluvio y el viaje de Noé desde los Andes hasta el monte Ararat (caps IV al IX del Libro II). Según Pinelo, al estar el Paraíso en las Indias allí vivió la humanidad hasta el diluvio, a la que atribuye todos los monumentos precolombinos (caps. XII al XVIII del Libro II). Se ocupa nuestro autor, entre otras cosas, de Tiahuanaco y de los monumentos mexicanos y nos dice que después del diluvio América se despobló y tuvo que ser poblada nuevamente.<sup>23</sup>

Tampoco nos ocuparemos de la parte de este libro que es propia de las ciencias naturales, en la cual Pinelo imita la *Historia Natural*, de Nieremberg, describiendo plantas y animales. Tal ocurre con los capítulos I al XXV del Libro IV, del que separaremos el capítulo XV que se ocupa del árbol del bien y del mal.

22 El libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* se conservó manuscrito hasta el año de 1934, en que lo publicó en Lima Porras Barrenechea con los auspicios del Comité del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas. Las ideas de León Pinelo tuvieron resonancia pese a que su libro no se publicó hasta el presente siglo; así, en 1888, el boliviano Emeterio Villamil de Rada publicó un libro titulado *La lengua de Adán* donde sustenta la teoría de que el Paraíso estuvo en Sorata, región situada al oriente del La Paz, en la entrada a las tierras calientes. Añade además que la lengua original de Adán era el aimara.

23 LEÓN PINELO, tomo I, en págs. 286 y 288 se lee: "Tienen por cierto que desde el Diluvio hasta que Christo N.S. baxó al mundo, y con su Muerte dio vida a la Tierra, no entró hombre humano en el Continente de las Yndias, y en particular en la Ibérica Meridional que hoy llamamos Perú...". Añade: "Del tiempo en que se poblaron las Yndias (después del Diluvio) hai tan corta noticia que apenas la hallamos para discurrir la materia...", y nos dice "Fr. Gregorio García supone que pasó (la gente) por el estrecho de Anian para que la gente entrase en la Ibérica".

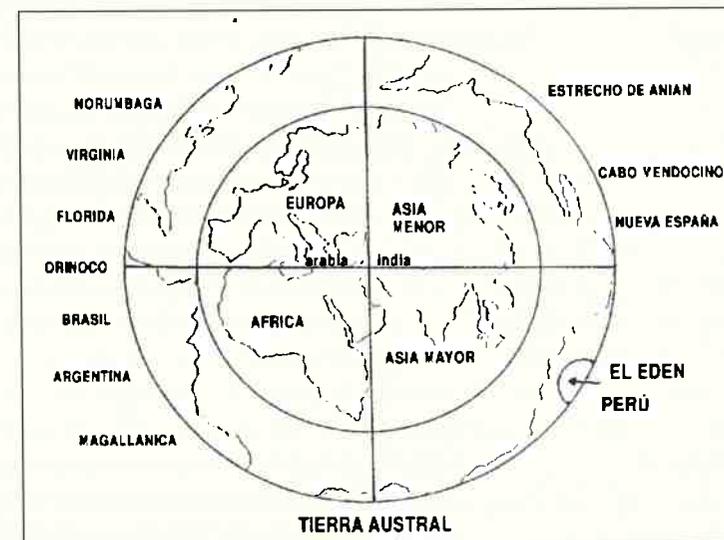
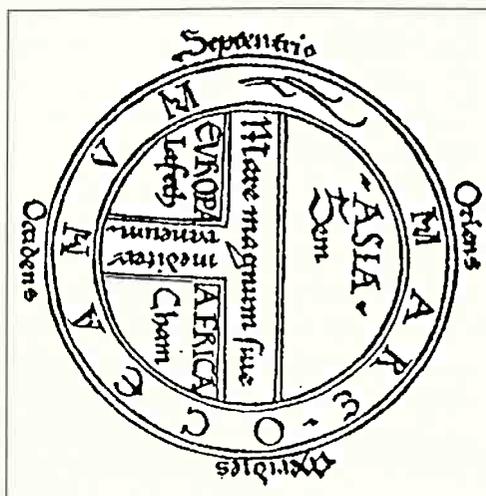


Diagrama sobre el dibujo de León Pinelo (fol. 118v) mostrando el planisferio terrestre. El autor, en su representación plana del mundo, ha seccionado América en dos partes, las que coloca al oeste y al este del viejo continente. Esto le permite tener el centro en Jerusalén y le permite, también, aproximarse a las representaciones medievales. El esquema de Pinelo es cuatripartito (a la manera andina), para lo que divide Asia en dos partes, diferenciándose en esto del esquema antiguo que divide el mundo en tres partes: Europa, África y Asia, de acuerdo a los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet. En el manuscrito, se dibujan los dos círculos y las dos medianas, más todas las leyendas, exceptuando la del Edén, lugar que no coloca en el mapa aunque lo describe y ubica a lo largo del texto.

Según Basadre, para escribir su libro sobre el Paraíso, cosa que hizo entre 1645 y 1650, León Pinelo leyó 780 libros hebreos (XIV), y el mismo Pinelo nos dice que llegó a leer 30.000 páginas, entre textos de los Padres de la Iglesia, tratados medievales y modernos de geografía, más libros americanos.<sup>24</sup> En todo caso, se trata de un monumento a la erudición puesto al servicio de una idea: colocar el Paraíso Terrenal en América. Sus fuentes son muchas, pero entre las más antiguas debemos citar a San Efrén el Siríaco (+ 373 DC), seguido por Mose Bar Cefas (hacia el siglo IX). Efrén y otros autores cristianos de los primeros tiempos juzgan que el Paraíso estuvo separado de la tierra conocida por el océano. León Pinelo nos dice: "...nuestras Indias Occidentales, y que el decir hoy que estuvo en ellas el Paraíso Terrenal, que parece opinión moderna y así la juzga su primera inspección, es tan antiguo que por lo menos tiene por Autores los primeros PP. de la Iglesia".<sup>25</sup> Añade: "Sobre la duda que había si este Continente que habitamos (Europa, Asia y África) era único en el Mundo, o si había otro que le igualase, discurrieron los antiguos. S. Efrén con los

24 PORRAS BARRENECHEA, pág. xiv.

25 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 126.

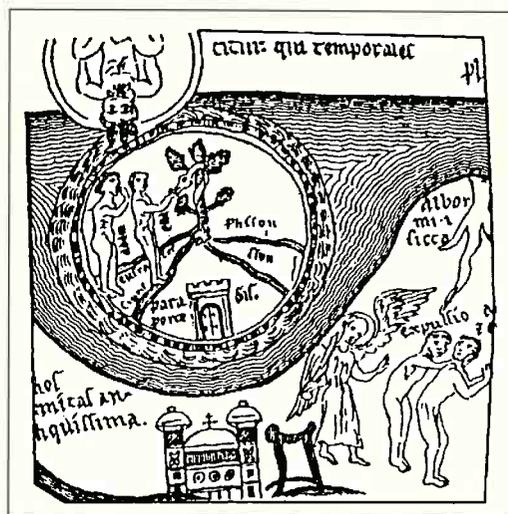


Mapamundi que ilustra las Etimologías de San Isidro tomado de América y el viejo mundo de Díaz y Gil. Buenos Aires, 1942.

está rodeado por el océano y el Paraíso se muestra como una isla colocada dentro de él, al borde del círculo.

León Pinelo, que cree interpretar adecuadamente a San Efrén, nos presenta un mapa del mundo también desarrollado sobre un círculo (foja 118 v del Mss. de la Biblioteca Real de Madrid). El continente único está dividido en tres sectores: Europa, África y Asia, de acuerdo al esquema medieval,<sup>29</sup> con la salvedad de que Asia, a su vez, ha sido dividida en Asia Menor y Asia Mayor; así, nos da un esquema cuatripartito, muy

de su opinión afirmaron que de la otra parte del mar estaba el Continente del Paraíso”.<sup>26</sup> Delumeau, al comentar a San Efrén, cita el siguiente texto: “Ainsi le paradis entoure le monde, et la terre et la mer sont comprises en lui”.<sup>27</sup> Algunos mapas medievales se aproximan a este concepto, como el de Cosmas Indicopleustes del siglo IX, que muestra el mundo conocido rodeado de agua con un brazo que separa el Paraíso de la tierra continental.<sup>28</sup> En este mapa la tierra conocida responde a un esquema rectangular y el Paraíso también. Otros mapas son circulares y allí ese continente único, formado por Asia, África y Europa



El Paraíso, concebido como una isla situada en el mar, u océano periférico, según el mapamundi de la Catedral de Hereford, tomado de Delumeau, pág. 89.

26 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 128.

27 DELUMEAU, pág. 60.

28 DELUMEAU, pág. 63.

29 Para la cartografía medieval, ver DELUMEAU, capítulo III, “Le paradis terrestre et la géographie médiévale”. Para la cartografía americana: ver MIGNOLO y, además, WACHTEL (1973), capítulo “Pensamiento salvaje y aculturación”.

acorde con el pensamiento andino.<sup>30</sup> En la conjunción de las cuatro partes, León Pinelo coloca Arabia y la India separadas por una línea vertical que divide Europa y África de Asia. También divide América en dos partes, que están colocadas sobre un anillo exterior. Sitúa la occidental frente a Asia mostrando al norte el estrecho de Anian, el Cabo Mendocino y la Nueva España, y al sur, el Perú. Coloca la parte oriental frente a Europa y África donde están Norumbaga, Virginia, Florida y Orinoco, al norte, más Brasil, Argentina y la Tierra Magallánica, al sur.

Para componer este curioso mapa que muestra a América dividida en dos partes, formando un anillo externo que rodea el viejo continente, León Pinelo ha tenido que considerar como centro los 60° de longitud este (según la cartografía actual), línea que pasa entre Arabia y la India, y cortar América en dos partes. León Pinelo lleva estas partes a ambos lados del viejo continente a fin de crear un plano, aunque en realidad estas partes son un todo continuo que virtualmente pasa detrás del plano. Pinelo sólo presenta un esquema de relaciones ya que él mismo nos dice que sería crasísima ignorancia imaginar el mundo plano.<sup>31</sup> Sin embargo, tiene que recurrir a este esquema para adecuarse a la cosmografía de los Padres de la Iglesia, según los cuales la tierra conocida era plana con un continente único rodeado por las aguas en el límite de las cuales se encontraba el Paraíso.

Luego de trazar su esquema, dice: “Esta pues nueva aunque antiquísima opinión de que el Paraíso ha sido en el Nuevo Mundo, sin explicarlo ni aplicarla a la de San Efrén, han tocado y referido autores graves. El primero que tuvo este pensamiento fue el primer Descubridor del Nuevo Mundo, el Almirante Don Christobal Colón”. Según Pinelo, apoyaron esta opinión Gómara, Solórzano, Herrera y Acosta, entre otros. Si bien el Paraíso genéricamente es todo el Continente,<sup>32</sup> hubo, según Pinelo, un “sitio particular y propio que se distinguió de lo restante, con llamarle del Deleyte, en que puso Dios a Adán y crió a Eva, en que estuvieron los árboles de la vida, y del bien y del mal, y en que nacía la Fuente”. Este lugar fue “la Ibérica Meridional que hoy, tomando el todo por la parte, se intitula Perú”.<sup>33</sup> Probablemente, Pinelo tuvo en cuenta el texto de San Isidoro, que dice: “El Paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín, significa ‘jardín’; en lengua hebrea se denomina Edén, que en nuestro idioma quiere decir ‘delicias’... Allí, en efecto, abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el árbol de la vida. No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos”.<sup>34</sup>

30 GISBERT (1992b), pág. 85.

31 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 133.

32 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 136.

33 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 137.

34 S. ISIDORO, tomo II, pág. 167.

Hay todavía dos aspectos que considerar en el libro de Pinelo, los cuatro ríos del Paraíso y los volcanes. Los cuatro ríos son su argumento fuerte, tanto que les dedica quince capítulos del Libro V en el Tomo II, en los que determina que los cuatro ríos bíblicos: Phison, Gehon, Eufrates (en hebreo Hu-Perat) y el Tigris (en hebreo Hidekel) no son el Ganges, el Nilo, el Eufrates y el Tigris, como la mayoría de los autores sostiene sino que el Phison es el Río de la Plata, el Gheon es el Amazonas, el Hu-Perat el Orinoco y el Hidekel, el río Magdalena. Los describe largamente. Su argumento se basa principalmente en la imposibilidad de que los ríos del antiguo continente tengan un origen común, pues los cuatro, Ganges, Nilo, Eufrates y Tigris, se hallan muy alejados uno de otro; en cambio los ríos americanos nacen en un área restringida que Pinelo delimita en su mapa y que señala con un círculo situado en las tierras orientales de lo que hoy es Perú y Bolivia, claro que para ello alarga en su mapa el curso del Orinoco. La descripción que hace de este río y de los otros tres es minuciosa y correcta.

En el texto de León Pinelo la fuente del Paraíso, origen de los cuatro ríos, no queda suficientemente explicada; al respecto, alude al Tártaro de Platón y al abismo de Lapide. Estas ideas, que suponen un *abismo* provisor de agua, están desarrolladas en el libro del jesuita Kircher *Mundus subterraneus* publicado en Amsterdam en 1678.<sup>35</sup> Allí, cada continente tiene un *abismo* denominado *hydrophylacium*, que es el que alimenta los ríos; en el caso de Sudamérica, este *hydrophylacium* ocupa el lugar del lago Titicaca y de él salen el Amazonas y el Río de La Plata. Pinelo no recurre a una teoría similar sino que en su mapa pone una fuente que en parte emerge y en parte penetra a la tierra. Un letrero explica: *Fons ascendens a terra-penetrans omnes inferiores partes terrae*. Dicha fuente tiene su origen en un brazo de los Andes.

Cabe decir que en esta concepción del mundo, Pinelo pudo haber recibido cierta influencia del pensamiento andino, tal ocurre con las fuentes subterráneas que juegan un papel importante en el mito de la creación por Viracocha.<sup>36</sup> Por otra parte, en términos de la geografía incaica, el Paraíso de León Pinelo estaría colocado al este del Imperio Incaico, donde estuvo ubicado el Antisuyo. Su teoría refuerza el sueño del Paititi.<sup>37</sup>

35 Extractos gráficos de esta obra se publican en: KIRCHER, pág. 412. Cabe notar que la obra de Kircher es posterior a la de León Pinelo.

36 Según el cronista SARMIENTO DE GAMBOA, "Dicen los naturales... hubo uno que llamaban Viracocha. El cual crió el mundo oscuro y sin sol... despues... crió los hombres a su semejanza...", y porque no guardaron sus preceptos "les envió un diluvio general, al cual ellos llaman uno pachacuti...".

37 En términos andinos Paititi fue una ciudad o lugar legendario situado en el Antisuyo al este del Imperio Incaico. El Paititi fue uno de los grandes sueños americanos que movilizó varias empresas desde el caribe hasta los Andes cuzqueños. Para su conquista, ver LEVILIER.



57a. Vaso kero del período virreinal mostrando una mujer con fondo de flores, pájaros y árboles. Museo Arqueológico de Cuzco (Perú).



59. Portada de la Iglesia de Paria (Oruro, Bolivia). En las cartelas laterales, una planta con granadas y vides que rememora el árbol de la vida.



60. Relieve de la portada de la Iglesia de Paria, en Oruro (Bolivia), en cuya cenefas exteriores puede verse una rama con uvas y granadas, frutas que corresponden a las ramas BONUM y MALUM del árbol de la vida.



61. Uno de los loros que adorna la portada de la Iglesia de Santo Domingo (La Paz, Bolivia). Esta ave complementa la decoración con granadas y vides propias del árbol del Paraíso.

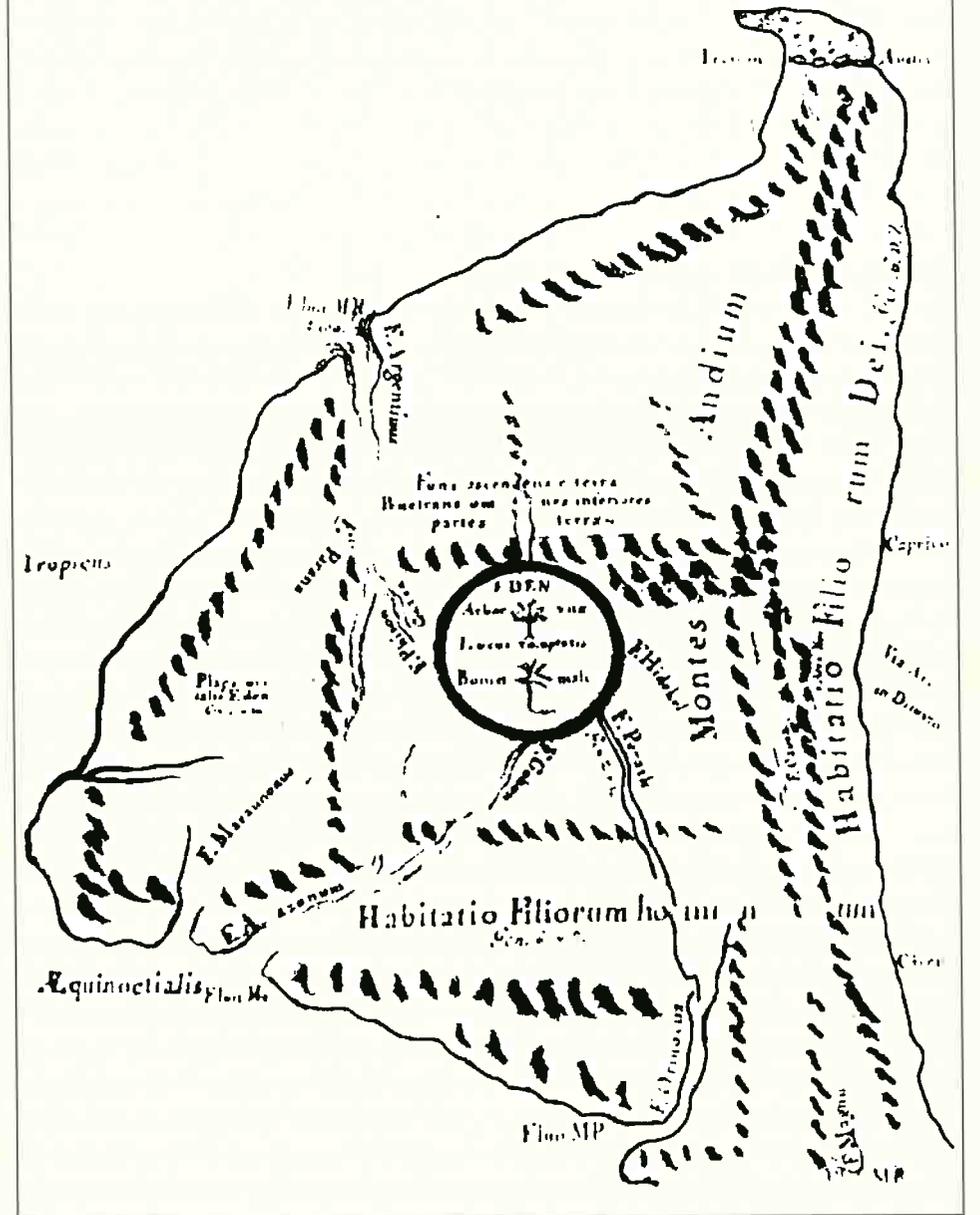


62. Pintura mural de la Sala Capitular del convento de Santa Catalina, perteneciente al círculo de Tadeo Escalante. Cuzco (Perú).



63 - 64. Interior de la Iglesia de Copacabana de Andamarca y Oruro (Bolivia), con la parte superior decorada con árboles y pájaros.

# CONTINENS PARADISI



El Paraíso en el centro de Sud América, según un mapa de Antonio León Pinelo, del libro El Paraíso en el Nuevo Mundo.

## Ángeles y volcanes

Pese a los importantes libros que se han escrito sobre los ángeles<sup>38</sup> hay varios puntos sin resolver: uno de ellos es el de los nombres. En nuestro libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, sugerí la posibilidad de que de algún modo se hubiera conocido el libro de Henoc; la hipótesis fue impugnada dado que el libro fue descubierto en Etiopía el año de 1773 por el inglés Bruce y publicado por primera vez en 1838. Sin embargo, la existencia de las obras de Henoc fue conocida en el Perú; León Pinelo nos dice: “Y los Abisinios afirman que tienen en sus Librerías las Obras deste Santo Patriarca”<sup>39</sup> y al mencionar a Henoc se refiere a la astrología; no olvidemos que el controvertido libro de Henoc relaciona a los ángeles con los fenómenos celestes. Tenemos que recordar también que el jesuita Ruiz de Montoya hace lo mismo en un breve párrafo de su obra *Silex del Amor Divino*.<sup>40</sup>

Kircher, en el tomo II de su libro *Oedipus Aegyptiacus*, editado en Roma en 1653, en un grabado con los setenta y dos nombres de Dios,<sup>41</sup> relaciona los arcángeles con los signos planetarios. En realidad, el grabado muestra el “árbol místico de la vida” con los nombres de Dios al centro, y a ambos lados dos árboles, el de la vida y el del bien y el del mal. El primero está relacionado a los siete ángeles y siete planetas: Gabriel=Júpiter, Rafael=Saturno, Miguel=Sol, Samael=Marte, Aniel=Mercurio, Zadechiel=Venus y Raphziel=Luna. El árbol del mal tiene los doce signos del zodiaco y las doce tribus de Israel. No es mi propósito analizar este grabado sino puntualizar la relación de los ángeles con los planetas.

Las opiniones de Pinelo también responden al pensamiento de San Isidoro, pues nos dice que la entrada al Paraíso: “se cerró después del pecado del hombre. Por doquier se encuentra rodeado de espadas llameantes; es decir, se halla ceñido de una muralla de fuego de tal magnitud, que sus llamas casi llegan al cielo. Un querubín, o sea el baluarte de los ángeles, se encuentra, con llameante espada en su mano, para prohibir el paso a los espíritus malignos”.<sup>42</sup> Pinelo, que cita también a San Anselmo y a Maluenda, añade: “la defensa del Paraíso fue un vallado de fuego, o una muralla de Volcanes, que con el horror de los truenos, el furor de las piedras... estorbasen a Adán volver al sitio”, y añade: “Y aunque parece duro estilo el llamar Espada de fuego al que sale de los Volcanes de la Tierra, quien no reconoce que cada llama figura una

38 Al respecto, ver MUJICA.

39 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 279.

40 RUIZ DE MONTOYA, págs. 17 y ss.

41 KIRCHER, pág. 239.

42 SAN ISIDORO, tomo II, pág. 167.

*Espada, por ser muchos y muchas las que Dios dispuso para defensa del Paraíso, usó la Escritura sagrada la voz Cherubim en plural... Y así se ha de suponer gran número de Volcanes, y en cada uno un Querubim que le moviese y alterase para arrojar llamas...”.<sup>43</sup> Una vez que deja sentado que los querubines manejan los volcanes y que sus espadas son el fuego que sale de ellos, nos dice que en la América Meridional es donde hay más volcanes, que son la valla de fuego que rodea el Paraíso situado en el interior del continente. Luego describe minuciosamente todos los volcanes conocidos de Sud América. Lo que importa de este texto es la relación divinidad-naturaleza; concepto que está vigente en la relación pájaro-ángel, y que es muy propia del mundo andino.*

## La granadilla y el árbol del bien y del mal

En el capítulo “Árbol de la Culpa, peregrino en las Indias, y probabilidad de hallarse ellas”, León Pinelo especula acerca de cuál pudo ser el “árbol del bien y del mal”. Después de desechar la higuera, el manzano, la granada, el plátano y otros,<sup>44</sup> opta, aunque con algunas dudas, por la granadilla, cuya flor se interpreta como portadora de los símbolos de la Pasión de Cristo. Nuestro autor la describe así: “la fruta que en todo el Perú llaman granadilla, tiene todas las calidades que se requieren. Es hermosa a la vista, de aspecto delectable, y excelente para el gusto... El color es de granada madura... si bien es más dorada, de menos sombras, y de cáscara tersa y relumbrante; su tamaño es el de un huevo de Anzar grande... dentro se halla una tela delgada y transparente llena de masa suave, dulce y olorosa”.<sup>45</sup> La granadilla aun se come en Cuzco y La Paz, y en la flor de esta planta se muestran los símbolos de la Pasión de Cristo. León Pinelo describe así la flor: “Es blanca en lo principal, del tamaño de una rosa, ábrese con sólo una hoja redonda y plana, con la circunferencia dividida en muchas partes... y por reverso jaspeadas de leonado; en igual distancia del centro tiene cinco señales carmesíes, como cinco llagas o gotas de sangre... Del centro sale un talle en forma de columna con su basas y chapitel, que ciñe una Corona... de que nacen setenta y dos espinas. Del punto de la columna por dentro de la corona salen tres clavos bien echos, como se pintan los de la Cruz de Christo Señor Nuestro. Las hojas del árbol son en todo semejantes al hierro de una lanza... tiene a trechos otros talles delgados retorcidos como los de las vides, de color sangriento, que parecen Azotes”. También nos dice que adjunta un dibujo, el cual se ha perdido; pero indica que dicho dibujo lo tomó del jesuita Antonio Possevino, dibujo que, a su vez, fue

43 LEÓN PINELO, tomo I, pág. 335.

44 LEÓN PINELO, tomo II, pág. 207.

45 LEÓN PINELO, tomo II, pág. 209.

copiado por Eusebio Nieremberg en su *Historia natural*<sup>46</sup> y que es el que aquí consignamos (fig. 67). En el dibujo que publica Nieremberg se ve la planta con sus hojas, flores y frutos, más los símbolos de la Pasión de Cristo, ubicados en la flor. Nieremberg añade un cáliz a las ramas, expresando simbólicamente la forma de la flor en botón. En un epigrama que Nieremberg traslada a su texto, nos dice, refiriéndose a la flor de la granadilla: "*Ipsius est nobis Crux Paradisus*" (Ella es nuestra Cruz del Paraíso), sugiriendo así la relación de la granadilla con el Edén. La flor de la granadilla fue presentada al papa Paulo V por el jesuita Juan Romero, que era Procurador de las Provincias del Paraguay, el año de 1608.

La descripción de la granadilla ya había sido publicada por el P. Joseph de Acosta, quien escépticamente nos dice: "*La flor de granadilla es tenuta por cosa notable; dicen que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos y la columna y los azotes y la corona de espinas y las llagas, y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho es menester algo de piedad*".<sup>47</sup> Cobo la describe en detalle y nos dice que su nombre quechua es *tintin* y, el aimara, *apincoya*; también nos habla de un dibujo que acompaña el texto, el cual no ha sido publicado.<sup>48</sup>

Esta celebrada planta, reconocida por todos los autores como una flor que lleva en sí los símbolos de la Pasión de Cristo, es escogida por León Pinelo como probable árbol del Paraíso. Después de una argumentación, no demasiado convincente, nos dice: "*Entre tantos Misterios como esta Flor encierra le aplicamos ahora el haver sido su Arbol el de la ciencia y su fruta la de la Culpa*",<sup>49</sup> y así, nuestro autor nos dice: "*¿Pues que mayor prueba de que esta fruta fue la del pecado, y la que ocasionó el castigo, que hallarse en su Flor las más presisas señales del perdón?... y así poniendo en la Flor las insignias o señales del remedio, se puede con piedad entender, que le antepuso a la culpa... Y así con gran fundamento podemos decir (no afirmar) que esta fruta que con tantos Misterios produce la naturaleza, fue la con que Adán quebró el precepto divino. Y que no hallándose como no se halla sino en la Ibérica Meridional, hace argumento de que pudo estar en ella el Paraíso Terrenal*".<sup>50</sup>

La granadilla es similar a la granada europea, difiriendo en el color pues mientras la granada tiene una cáscara entre verde y rojiza, la granadilla es amarilla-dorada. Ambas tienen la cáscara externa dura y granos en su interior; mientras la granadilla tiene la forma de un huevo la granada

46 NIEREMBERG (1635), lib. XIV, pág. 299.

47 ACOSTA, pág. 121.

48 LEÓN PINELO, tomo II, pág. 201. COBO en *Historia del Nuevo Mundo* (1653), al describir la granadilla, cuyo nombre original es *Apincoya*, en el tomo I, pág. 208 de su obra, explica la simbología de la flor.

49 LEÓN PINELO, tomo II, pág. 213.

50 Por Ibérica Meridional debemos entender América del Sur hispana.

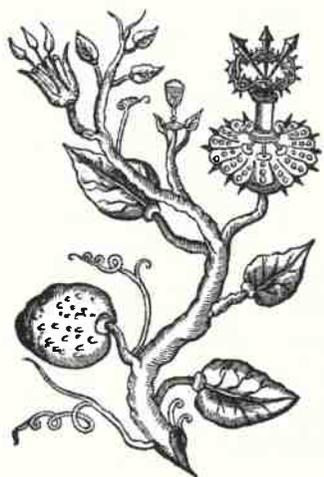


65. Iglesia de Rosapata (Oruro, Bolivia), con su decoración mural en base a árboles frutales. Está situada en una pampa carente de toda vegetación.



66. Paisaje que rodea a la Iglesia de Rosapata; en primer plano, un cacto que contrasta con los árboles frutales pintados en el interior de la Iglesia.

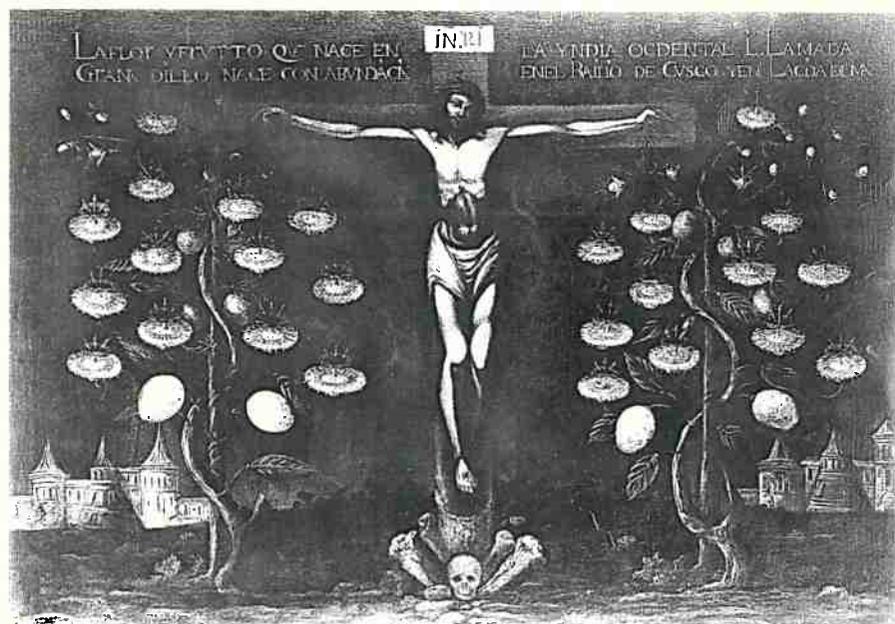
HISTORIA NATVRAE LIB. XIV.  
GRANADILLA RAMYS.



67. Grabado tomado de la obra de Nieremberg (Amberes, 1635), el cual muestra la flor de granadilla como, portadora de los símbolos de la Pasión de Cristo. Este grabado fue reproducido en la obra de León Pinelo pero se perdió.



68. Relieve tallado en piedra en el presbiterio de la Iglesia de la Santa Cruz, en Juli (Perú). Reproduce el grabado de Nieremberg agrandando los símbolos de la Pasión, que se colocan centralmente.



68a. Lienzo que muestra a Cristo crucificado entre dos plantas de granadillo emergiendo de Cuzco y Lima, representadas idealmente. El cuadro enfatiza la flor de la granadilla como portadora de los símbolos de la Pasión. Colección particular, San Pablo (Brasil).

corona su cáscara en una especie de tubo corto y dentado. Según San Isidoro, la granada se llama *mâlum punicum* o *malo granatum*. Por *mâlum* se entiende manzana o fruta carnosa, palabra que se tomó como sinónimo de *malum* que significa *mal*. Al ser aplicada a la granadilla las características de la granada, ésta se convirtió en el "fruto del mal", contrapuesto a la vid eucarística que se considera "fruto del bien". En un grabado tardío firmado por C.B. Schaeffler (hacia 1740), muestra el Paraíso con el árbol del bien y del mal con dos ramas, una cargada de uvas donde se lee *bonum* y otra cargada de pomos donde se lee *malum*; de la primera toma el fruto la Virgen y de la segunda Eva (figs. 74 y 75).

En las artes virreinales no hemos encontrado nada que relacione directamente a la granadilla con el Paraíso, pero sí esta planta se representa, tanto en arquitectura como en pintura, como portadora de los símbolos de la Pasión de Cristo. Tal ocurre en un lienzo, al parecer del siglo XVII, donde se ve a Cristo Crucificado entre dos árboles de granadilla que emergen de dos ciudades ideales (fig. 68a). La leyenda dice: "La flor y fruto que nace en la Yndia Occidental llamada / granadillo. Nace con abundancia en el baillo (valle) de Cusco y en la cudad (ciudad) de Lima."<sup>51</sup>

La granadilla también se halla inmersa en la decoración barroca de las iglesias, tal el caso de la Iglesia de Santa Cruz de Juli, cuya estructura se concluyó en 1753.<sup>52</sup> Sobre las puertas del presbiterio hay un recuadro donde se ha representado la planta de la granadilla tomada del grabado de Nieremberg; la copia es fiel con la salvedad de que el cantero, partiendo de una flor central, distribuye simétricamente las ramas de la planta (figs. 67 y 68). Al igual que en el grabado, sobre la flor están la columna y la corona, los clavos se colocan bajo la columna y en el lugar que ocupan ellos en la estampa se pone el IHS.

Granada y granadilla son equivalentes y suelen alternar bajo el mismo contexto; por ello, en la portada de la misma Iglesia de Santa Cruz Juli está la corona de espinas, con el IHS más los tres clavos, rodeada por dos tallos de los que salen uvas y granadas. Debajo hay dos ángeles portadores de los símbolos de la Pasión. Presenta un caso similar el tímpano de la portada principal de Vilque, donde seis angelitos portadores de los símbolos de la Pasión rodean un óvalo; a los lados hay decoración floral con granadas. En ambos casos tenemos la relación granada-Pasión de Cristo. Diferente es el caso de las orlas laterales de la portada de Paria (Oruro, Bolivia) donde hay una planta formada por vides y granadas de las que se alimentan unos pájaros; probablemente se trata del árbol eucarístico, símil del árbol de la vida que alimenta a las almas.

51 Colección particular. San Pablo (Brasil).

52 GUTIÉRREZ, pág. 382.

## Noticias en Lima sobre el reino del Preste Juan

En el último tercio del siglo XVII compareció ante la Inquisición de Lima Cesar de Bandier, alias Nicolás Legras, médico que fue preceptor del hijo del Virrey Conde de Santiesteban, quien viajó por todo el mundo antes de vivir en la capital del Virreinato del Perú a donde llegó en 1661. Según el testimonio del reo, él había conocido Moscú, Constantinopla, la India, las islas del sur de Asia y llegado hasta la China; en la que no pudo entrar. Conoció toda clase de gente y convivió con todo tipo de religiones. Bandier nos dice que en África tuvo ocasión de ver el lugar donde estaba el Paraíso. Describe su aventura indicando que desde Túnez “se arrimó a unos armenios, y juntas unas trescientas personas por la seguridad de los caminos, caminaron a Etiopía, más de unas doscientas leguas”; añade que en Dacán estaba la corte del Preste Juan, tan grande como Madrid y nos dice: “es cismático y tiene más de cincuenta mujeres, y los clérigos y frailes todos son casados, dicen misa en lengua hebrea y caldaica, reconocen al patriarca de Alejandría, señor soberano, con más de cincuenta reinos, conocen a la Santísima Trinidad, a Cristo Nuestro Señor y a su Madre, tienen el evangelio de Santo Tomé: pero luego confunden la fe con decir que aunque obren mal se salvan por los méritos de Christo, con otras heregías”. En África, Bandier ejerció la medicina durante dos años “y pasó dos jornadas para ver la mayor maravilla del mundo, que es el monte Amara, que es de peña cortada en redondo, tersa como jaspe, medía legua de alto, y de circunferencia como treinta a cuarenta leguas; no hay más subida que una escalera como de caracol por lo interior de la peña, labrada a martillo, la cual puerta guardan cuatrocientos hombres, de más de otros cuatro mil en la parte alta, tiene los más hermosos árboles, frutas y géneros, y pájaros del mundo: caudalosos riachuelos que se despeñan desde aquel alto dejando doscientos pasos de hueco, allí está el tesoro del Preste Juan, muchos palacios, y su entierro en un convento de dos mil monjes basilios: hecho de una sola piedra en todo el contorno, labrado con pico y escoplo, y diferentes palacios donde están los hijos del Rey, detenidos porque no se levanten con el reino, y en muriendo el Rey traen el mayor, y los demás viven allí con sus familias hasta morir. Dicen haber sido este sitio donde Adán fue criado”. Bandier continúa su relato diciendo que de Etiopía pasó a la “isla de Gormas que fue de España y ahora del persiano, y entró en Arabia, siendo en todas partes bien recibido, porque no tienen médicos y él los curaba, y se apartó del dicho monte Amara, que está debajo de la línea del sol, a la salida de Etiopía tierra de África, se embarcó en el mar Bermejo”.<sup>53</sup>

Es difícil conocer el impacto de esta declaración, pero posiblemente el reo relató su aventura varias veces antes de ser encarcelado pues gozaba de la confianza del Virrey. Bandier era escéptico en materia de religión pues se lo acusa de haber “apostatado de nuestra Santa Fe Católica”, y de

53 MEDINA, tomo II.

haber “profesado la ley natural, teniendo por Dios a la misma naturaleza de las cosas criadas”. Creía que el alma muere con el cuerpo, citando para esto a Aristóteles. Decía que no hubo Adán ni Diluvio. Se lo acusa además de querer fundar una secta “donde todos serían médicos, para que curasen a todo el mundo y en todas las naciones, y reducirlos por este medio a la ley natural”.

Bandier, o Nicolás de Legras, ocultó que era ordenado y sólo figuraba como médico, título con el que se incorporó, como Doctor, en la Real Universidad de San Marcos. Leía en griego, latín, italiano, francés y español.

Si el viaje de Bandier a Etiopía es real, como se puede esperar de una declaración que lo exponía al tormento, tenemos que pensar que a través de esta declaración se conoció el mundo Copto en los Andes.

Bandier vio el legendario “Monte Amara” o quizá sólo se enteró de su existencia por libros como el de Luis de Urreta *Historia... de la Etiopía, monarquía del emperador llamado Preste Juan de las Indias*, editado en Valencia el año de 1610, el de Alvarez (1540), las *Miraviglia* de Severac, de 1323, u otros sobre la misma temática.

## El Paraíso en las iglesias, los claustros y los recintos enseñanza

En lo más duro del altiplano, a cuatro mil metros de altura sobre el nivel del mar, cerca del lago Poopó y a la vista de los grandes salares, se levanta el Santuario de Copacabana de Andamarca (Oruro, Bolivia), en un paisaje totalmente desolado. Es grande la sorpresa del visitante cuando ingresa al templo, pues se encuentra con toda una floresta con árboles de tamaño natural, pintados en las paredes de la Iglesia. Entre árbol y árbol penden lienzos barrocos con santos y encima de ellos corre un friso de flores y pájaros muy del gusto oriental. Son árboles de ramas simétricas y flores circulares de las que beben pájaros que parecen salidos de las miniaturas persas (figs. 63 y 64). Parecida es la Iglesia Rosapata (Oruro) (fig. 65), también situada cerca de los salares; allí, la nave está decorada con árboles frutales; todos son iguales aunque sus frutos diversos: manzanas, higos, granadas y duraznos. Son frutos del mediterráneo que jamás serán conocidos en las áridas tierras de la altiplanicie habitada por urus y aimaras, cuya alimentación se basa en la quinua. En esa región la patata se considera un regalo de la naturaleza (fig. 66).

Cabe indicar que si bien en otras iglesias de Oruro no se encuentran florestas como en Andamarca y Rosapata, hay innumerables frisos y zócalos con palmeras y árboles frutales; tal ocurre en la Iglesia de Soracachi y en Belén de Huachacalla. ¿Qué pudo llevar a una decoración semejante, la cual, en mayor o menor escala, se repite en muchas iglesias de los pueblos altiplánicos?

Creemos que este tipo de pintura trata de dar una imagen del Paraíso. Santiago Sebastián nos dice: “*interesa destacar que la Iglesia de piedra, como cuerpo místico de Cristo, es el Paraíso o está concebida como imagen del Paraíso*”.<sup>54</sup> Se trata de una concepción medieval, cosa que no extraña ya que las doctrinas estuvieron en manos de las órdenes mendicantes, las cuales mantuvieron en muchos aspectos el espíritu de los siglos XII y XIII.

Esta región de Oruro, habitada por indios Urus y por Carangas de habla aimara, estuvo bajo la tuición de los agustinos, quienes en sus claustros americanos rememoraron el Paraíso, como lo demuestran Elena Gerlero y Jeanette Peterson en su estudio sobre el claustro agustino de Malinalco en México.<sup>55</sup> En Malinalco, el Paraíso que está pintado en los muros del claustro se muestra sin Adán y Eva pero con una amplia simbología en fauna y flora. Se trata de un ejemplo extraordinario. Traemos a colación el convento agustino de Malinalco pues también son agustinas las Iglesias de Copacabana de Andamarca y Rosapata, donde el jardín edénico ha sido pintado en los muros de la Iglesia. En el primer caso, una fila de árboles cubre los muros del presbiterio y parte de la nave, y en Rosapata estos árboles se extienden a los largo de toda la nave.

Ningún claustro andino, que sepamos, reproduce pictóricamente el Paraíso como ocurre en Malinalco. En realidad, el recuerdo del Paraíso queda tan sólo en el jardín natural que está al centro del claustro. Diego de Mendoza en su *Crónica de San Antonio de los Charcas* habla frecuentemente de estos jardines interiores,<sup>56</sup> uno de los cuales se representa en los lienzos de la Vida de San Francisco de Santiago de Chile, aquel donde Fray Bernardo de Quitabal pisa a San Francisco.<sup>57</sup>

El concepto de claustro-jardín aún estaba vigente entre los agustinos peruanos del siglo XVII, como lo demuestra un texto de Bernardo de Torres cuando describe el claustro de la ciudad de Mizque (Cochabamba, Bolivia). Dice: “*todo el claustro por la parte de las columnas está cercado con una alta y fuerte reja de cedro... que defiende un curioso vergel que está en medio del patio, compuesto de varias plantas, y flores preciosas, que recrean con su belleza la vista, y regalan el olfato con su fragancia; uno y otro despiertan la devoción de quien las mira, y levantan el espíritu al contemplar el celestial Paraíso*”.<sup>58</sup> Según Sebastián, “*dada la importancia de este espacio (el claustro), tanto a nivel funcional como simbólico, fue conocido como paradisus o paraíso*”.<sup>59</sup>

54 SEBASTIÁN (1988), pág. 168.

55 GERLERO y PETERSON.

56 MENDOZA, DIEGO, págs. 43,49,53 y 57.

57 *Album de las pinturas... de Ntro. Seráfico Padre San Francisco*. Santiago de Chile, 1971, pág. 27.

58 TORRES, tomo II, pág. 332.

59 SEBASTIÁN (1988), pág. 166.



Adán y Eva son expulsados del Paraíso. Pintura mural que decora el tumbado del baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia).



El "Diluvio". Pintura mural que decora el tumbado del baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia).

Finalmente tenemos en un lienzo cuzqueño la Universidad/concebida como claustro; en dicho lienzo se muestra un huerto cerrado con varias plantas, cada una de las cuales representa a uno de los doctores de la Universidad de San Antonio Abad. El lienzo fue pintado entre 1770 y 1776, durante la gestión de Perez Armendariz y Eugenio Hermosa.<sup>60</sup> En cuanto a que sea la imagen del Paraíso, podemos citar el texto del mismo lienzo que refiriéndose al *Huerto de San Antonio* y a los doctores que de allí salieron, dice: "Querer contar los Gigantes de este corto Parayso fuera proceso infinito".<sup>61</sup>

Se ha relacionado el lienzo que representa la Universidad con dos cuadros más, uno de San Antonio Abad y otro de Santo Tomás de Aquino. A los pies de los santos hay sendos jardines que representan el huerto universitario, al cual "riega una fuente de agua de tres tazas, alegoría de la Trinidad y del misterio eucarístico, cuyas aguas vivas fertilizan las plantas del jardín conventual; y en el centro tiene dispuesta una gran corona de rosas que representa la comunidad universitaria".<sup>62</sup> La iconografía de estos lienzos, pintados entre 1692 y 1696, tuvo mucho éxito pues hay réplicas en el pueblo de Anta, cercano a Cuzco, y también en Bolivia, en la Iglesia de Caquiaviri (Dep. de La Paz). Esta iglesia, que fue doctrina de los indios Pacajes, tiene como patrono a San Antonio Abad y cuenta con una serie de lienzos sobre la vida del santo, varios de ellos muy relacionados a la serie existente en la Iglesia de San Antonio Abad de Cuzco, tal es el caso de las tentaciones de San Antonio que responden al mismo grabado que inspiró el lienzo cuzqueño. La serie de Caquiaviri no tiene firma ni fecha, aunque otros lienzos de la misma Iglesia están fechados en 1737.<sup>63</sup> La leyenda alude a las indulgencias dadas a los indios en esa fecha. Poco antes se había hecho cargo de la parroquia de Caquiaviri, Cayetano Marcellano Agramont, quien bien pudo ser el inspirador de las pinturas pues se había educado en el colegio de San Bernardo de Cuzco y pudo ver la serie encargada por los de San Antonio Abad, institución rival de la de San Bernardo.

60 STATSNY (1984), pág. 165

61 VILLANUEVA URTEAGA, pág. 32.

62 STATSNY (1982), pág. 142, en nota 3 dice que fueron mandados a hacer por el vice-rector Traslaviñas.

63 Se trata de los lienzos de las Postrimerías fechados en 1737.

## Adán y Eva en el Paraíso bíblico y algunas consideraciones sobre el diluvio

Si bien la pintura andina nos muestra frecuentemente la imagen del Paraíso representada en los jardines por los que circulan los santos, son relativamente escasas las pinturas que muestran el Paraíso bíblico, con Adán y Eva en él, ya sea en la escena de la creación del hombre, en el disfrute del jardín de las delicias, en el episodio del pecado o en el momento de la expulsión.

Entre los lienzos más destacados sobre estos temas podemos citar dos existentes en la Iglesia de San Sebastián de Cuzco; uno muestra a Dios señalando a nuestros primeros padres el "árbol del bien y del mal", y en el otro Eva ofrece el fruto prohibido a Adán. En pintura mural, hay dos ejemplos significativos, el de Curahuara de Carangas de Oruro (Bolivia), pintado hacia 1777, y el del Molino de Acomayo (Dep. de Cuzco, Perú), llamado de la *Creación*, y pintado por Tadeo Escalante hacia 1800.<sup>64</sup>

En la *Expulsión del Paraíso*, del Baptisterio de la Iglesia de Curahuara de Carangas, se ve un ángel provisto con espada de fuego arrojando a Adán y Eva; ellos trasponen la puerta del Paraíso formada por un arco de ramas y flores. Este tipo de puerta se puede ver en otras representaciones del Paraíso, como la de Caquiaviri, de la que nos ocuparemos más adelante. Entre los animales que contemplan la escena hay un unicornio.

En la serie pintada por Tadeo Escalante en Acomayo se muestra todo el proceso de la creación del hombre. Se trata de un recinto en cuya cabecera se han pintado cuatro figuras alegóricas. En ambas paredes longitudinales se pintaron doce escenas correspondientes a la saga de Adán y Eva (fig. 71). Las escenas de los dos lados, que llamaremos lado a y lado b, son las siguientes: 1a) Creación de Adán; 2a) Creación del mundo (sol, luna, aves etc.); 3a) Creación de Eva; 4a) Dios muestra el Paraíso a Adán y Eva; 5a) El pecado; 6a) La expulsión (muy destruido). En el lado opuesto hay cuatro escenas: 1b) Adán después de la expulsión construye una choza donde está Eva; 2b) Adán enfermo, junto a Eva, está con dos de sus hijos, en tanto que el tercero, en versión apócrifa, va en busca del agua de la vida; 3b) Los animales ingresan al arca de Noé; 4b) Noé agradece a Dios haberlo salvado, al fondo se ve el arca todavía navegando sobre las aguas. Hay en el conjunto tres composiciones ajenas que son: 1) Moisés con las tablas de la ley; 2) El sacrificio de Isaac, colocado sobre una puerta entre las escenas 4b y 5b; 3) la escala de Jacob colocada sobre otra puerta (fig. 72). Es interesante "La creación de

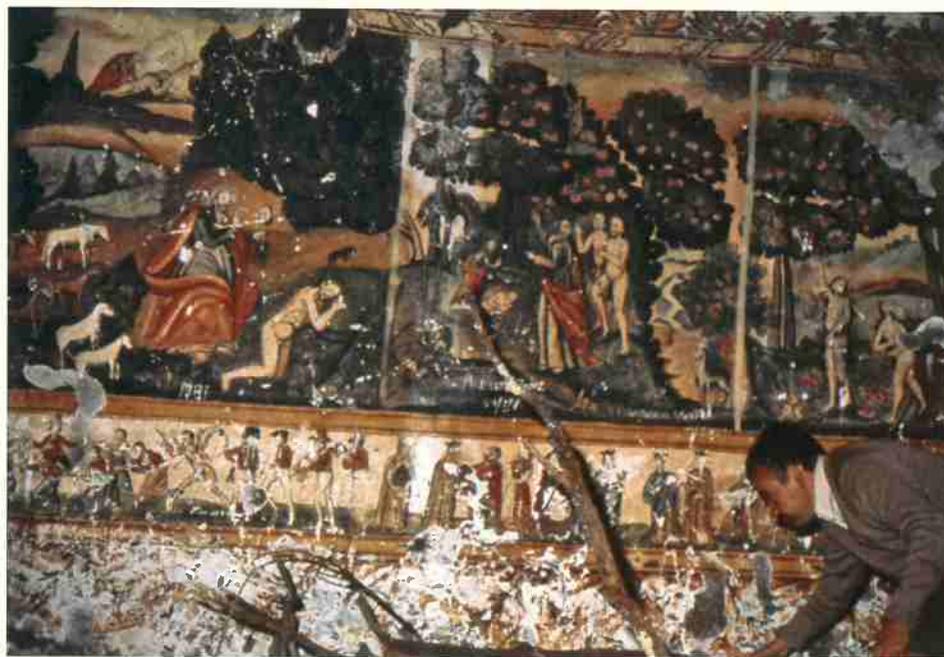
<sup>64</sup> Para Acomayo, MESA y GISBERT (1982), tomo I, págs. 252 y ss. y para Curahuara de Carangas ver MESA y GISBERT (1977), págs. 282 y ss.



69. Tapiz con Adán y Eva en el momento de la tentación. Colección particular de Buenos Aires. Foto Isabel Iriarte.



70. Detalle del tapiz con Adán y Eva en el momento de la tentación. Se representa a un "familiar" o doble del demonio, en forma de Amaru, susurrando al oído de Eva.



71. El Paraíso. Pintura mural en el "Molino de la Creación" en Acomayo (Dep. de Cuzco, Perú). Pintura realizada por Tadeo Escalante. Esquema del Molino de la Creación.

| Lado a                  | A B | C D | Lado b                       |
|-------------------------|-----|-----|------------------------------|
| Expulsión               |     |     | Agradecimiento de Noé        |
| Pecado                  |     |     | Los animales entran al Arca  |
| Dios muestra el paraíso |     |     | ABRAHAM                      |
| Creación del mundo      |     |     | El agua de la vida para Adán |
| MOISES                  |     |     | Adán construye su vivienda   |
| Adán en el Paraíso      |     |     | JACOB                        |

A. MUERTE    B. VIDA    C. SABIDURÍA    D. FILOSOFÍA

72. Cuadro que muestra la disposición de la pintura mural existente en el Molino de la Creación en el pueblo de Acomayo (Cuzco, Perú).

Eva", que muestra a Dios sosteniendo la costilla sobre la que apenas ha modelado el rostro de la mujer.

El programa relaciona el pecado del primer hombre con el Diluvio, que supone la destrucción de la humanidad por el agua. No es raro que Escalante se haya interesado por este tema ya que seguramente conocía la tradición andina que nos dice cómo Viracocha destruyó a la primera humanidad por el agua.

Todo este programa, encaminado a mostrar el castigo del hombre a raíz del pecado, está relacionado con el mundo que vive el pintor, pues la cenefa inferior está decorada con escenas populares: acarreo de animales, peleas entre vecinos, recolección de la cosecha, etc. Por encima de ese mundo cotidiano está Dios sobre la doliente humanidad andina de entonces (y de ahora) que paga el pecado perpetrado después de la Creación. El Diluvio es la consecuencia, a nivel universal, de ese pecado.

Las escenas que muestran a Moisés, Abraham y Jacob nos llevan a considerar la fuerza que tuvo la tradición bíblica en los andes: Moisés representa la ley, el sacrificio de Isaac es una sustitución del sacrificio humano por el de un animal y, finalmente, Jacob presenta la conexión con el cielo.

El Diluvio está representado en Acomayo y en el baptisterio de Curahuara de Carangas; allí están los hombres tratando de salvarse de la gran inundación, fenómeno sobre el cual había una larga tradición en el Collasuyo, especialmente en la región de Carangas, gran parte de la cual estuvo cubierta largo tiempo por las aguas.

Ambos programas, el de Curahuara y el de Acomayo, comienzan en el Paraíso y concluyen en el Diluvio. Curiosamente, León Pinelo en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo* plantea conjuntamente ambos episodios colocándolos bajo su perspectiva indiana.

Dentro de las tradicionales representaciones de Adán y Eva en el Paraíso, situados al pie del árbol donde mora la serpiente, cabe mentar por su singularidad un tapiz de fines del siglo XVI. Isabel Iriarte, quien lo publica por primera vez, nos dice: "la presencia del mal no se limita a la serpiente, y como para reforzar su acción, el dibujante ha colocado a la altura de la oreja de Eva un dragoncito que parece murmurarle las seducciones del pecado. Esta figura sería el 'familiar', denominación popular referida al intermediario del demonio en los pactos diabólicos".<sup>65</sup> Tanto la serpiente como el 'familiar', pero sobre todo este último, son la representación del Amaru que es, según el diccionario de Perroud-Chouvenc: "ser fabuloso y monstruoso, dragón con cuernos de fuego que se aparece de las entrañas de la tierra causando terremoto o una erupción",<sup>66</sup> definición que se encuentra también en el vocabulario

65 IRIARTE.

66 Citado por IRIARTE, pág. 94.

quechua de González Holguín (1612) y en textos de Santa Cruz Pachacuti (figs. 69 y 70). Este demonio-dragón tiene mucho que ver con el Amaru en forma de dragón representado en los keros y en el cofre callahuaya del Museo Municipal de La Paz.<sup>67</sup>

Los ejemplos anotados nos muestran que la representación del Paraíso fue una de las preocupaciones de la pintura andina; hecho no raro si consideramos los textos religiosos que se manejaban y estaban destinados a los indios. Estos textos no estaban tan interesados en mostrar la vida ascética y los hechos de los santos, como presentar un futuro halagüeño para quienes seguían a la nueva doctrina, tal como lo expresa el catecismo de 1584. Asimismo, la didáctica de la enseñanza doctrinal se apoyaba en posibles paralelos con la tradición andina.

### La Virgen y el Paraíso

En el Museo de la Moneda de Potosí hay un lienzo que representa al evangelista San Mateo con el "árbol del bien y del mal" convertido en el árbol genealógico de Cristo, al pie del cual están Adán y Eva. Está pintado por el potosino Melchor Pérez Holguín el año de 1724. Es una composición que copia un grabado de Wierix que nos lleva del *árbol del Paraíso* al *árbol de la Cruz*,<sup>68</sup> trasposición que muchas veces se hace por intermedio de María, pues según el dogma católico, es a través de ella que Cristo se hace hombre y es pasible de ser sacrificado. La composición que muestra el "árbol del bien y del mal", relacionado con Cristo a través de María, la encontramos en varios lienzos cuzqueños como los de Paucartambo y Huanquite<sup>69</sup> (fig. 73).

El Paraíso como un huerto fue un concepto válido tanto para el Paraíso Terrenal como para el Paraíso Celeste, aunque este último algunas veces toma la forma de la *Jerusalén Celeste*. Así nos lo presenta Guamán Poma de Ayala.<sup>70</sup>

La *Jerusalén Celeste*, según la Visión de San Juan, fue pintada por Martín de Vos en una tabla que se encuentra en México, composición que grabó Sadeler.<sup>71</sup> Cristóbal de Villalpando (1649?-1714) nos da una versión diferente del mismo tema, la cual se encuentra en el Convento

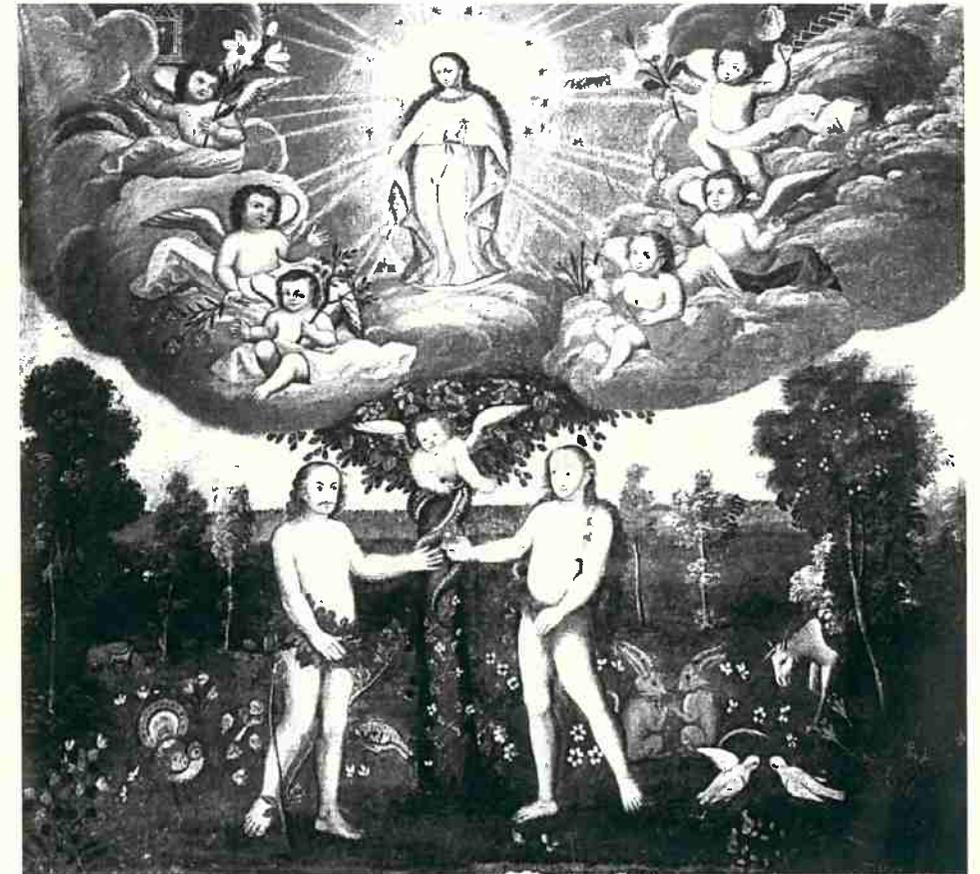
67 GISBERT (1999).

68 MAUQUOY-HENDRICKX, tomo II, pág. 117, grabado número 832.

69 Para la relación *árbol de la vida-crucifixión*, ver SEBASTIÁN (1981), págs. 198 y ss. Para Huanquite y Paucartambo, ver MESA y GISBERT (1982), tomo II, figs., 146 y 337.

70 GUAMÁN POMA DE AYALA, tomo III, pág. 880, da una imagen de la *Jerusalén Celeste* con el título: "Ciudad del cielo para los buenos...".

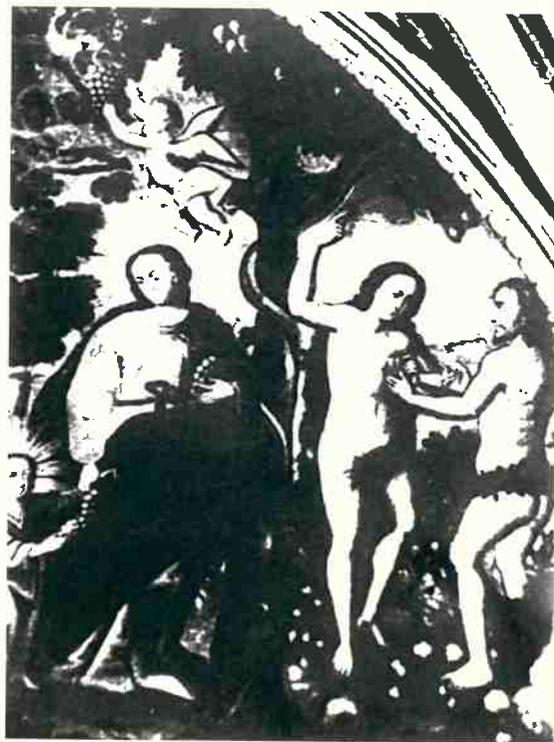
71 MAZA (1971), láms. 1 al 5.



73. María relacionada con el árbol del bien y del mal, como mediadora de la Redención que nos liberó del pecado. Curiosamente, el demonio se reviste de figura de ángel. Lienzo existente en la Iglesia de Huanquite (Dept. de Cuzco, Perú).



74. Grabado que muestra el árbol del Bien y del Mal, cuyas ramas tienen diferentes frutos, la vid (BONUM) y la poma (MALUM). Del árbol se sirven tanto la Virgen y Cristo, como Adán y Eva, tomando de los frutos "buenos" y "malos", respectivamente. Grabado compuesto por Schaeffler e impreso por Engelbrecht en 1732, fue copiado por Zapata en la serie de las Letanías de la Catedral de Cuzco.



75. Marcos Zapata. Lienzo de la serie de las Letanías existente en la Catedral de Cuzco (Perú).

de Guadalupe (Zacatecas). En esta pintura, San Juan comparte la visión con la monja Sor María Jesús de Agreda, con el aditamento de la imagen de María sobre la ciudad celeste.

Sor María Jesús de Agreda pertenecía a la congregación de las Concepcionistas, orden fundada por Beatriz de Silva, la cual en 1494, abandonó la regla del cister para seguir la regla franciscana.<sup>72</sup> La madre Agreda (1602-1665) fue consejera del rey Felipe IV de España y también fue una escritora muy leída en Hispanoamérica. Entre sus muchas obras, escribió: *Mística Ciudad de Dios o Historia de la Reina de los Ángeles*, en la cual postula la presencia de María en la mente divina antes de la creación.<sup>73</sup> La obra, no solo fue leída, sino que se difundió a través de la pintura como lo demuestra el lienzo de Villalpando y otro similar existente en la Iglesia de Caquiaviri, donde la *Ciudad Celestial* ha sido sustituida por un *Hortus Conclusus* o huerto cerrado. A ambos lados de este jardín están San Juan y Sor. Ma. Jesús de Agreda, el primero lleva un libro abierto en el que se lee: *Signum magnum apareuit in coelo mulier amicta sole*, que podemos traducir como: "una gran señal apareció en el cielo en una mujer vestida de sol". En el libro de Sor Ma. de Agreda se lee: *Antes que la tierra se hizo (sic) era concebida*; texto que remonta la existencia de María al principio de los tiempos.

La relación de María con el Jardín del Edén y su existencia previa a toda la humanidad también está explícita en el lienzo de Huanquite donde podemos ver a la Virgen en el Paraíso sobre el "árbol del bien y del mal", síntesis de otra composición que fue pintada para la Iglesia de San Juan de Potosí, donde el Santo tiene la visión apocalíptica de María triunfando sobre el dragón. A un costado está el Paraíso en el momento del pecado. Un letrado une a María con Adán y Eva, el cual dice: *Ego exore (sic) primogénita ante omnem creaturam*, y que podemos traducir como: "Yo soy la primera entre todas las creaturas".<sup>74</sup>

La Virgen sobre un huerto cerrado u *Hortus Conclusus* ha tenido gran aceptación en la pintura andina. Statsny, que estudia el tema, llega a la conclusión de que María como *Hortus Conclusus* responde a una iconografía que ha sido ideada en Cuzco por los franciscanos Luis de Robles y Miguel de Quiñones. Los nombres de estos teólogos cuzqueños están consignados en el gran lienzo sobre este tema, existente en el Convento de San Francisco de Cuzco y pintado por Espinosa de los Monteros.<sup>75</sup>

Existen varias versiones sobre el mismo asunto; hay tres en el Convento Franciscano de la ciudad de La Paz y una en el convento de Cuzco.

72 SCHENONE (1992), tomo I, pág. 64.

73 Sobre el tema, ver STATSNY (1982), pág. 52.

74 Este cuadro fue pintado por Melchor Pérez Holguín.

75 MESA y GISBERT (1982), tomo I, pág. 90, fig. 75.

En la de La Paz, que se encuentra en la Iglesia, están junto al huerto y acompañando a San Juan y a Sor María de Agreda, San Antonio de Padua y San Francisco de Asís, más los teólogos que defendieron el dogma de la Inmaculada. De sus plumas brotan los cuatro ríos paradisíacos. Hay una réplica en formato pequeño. También se guarda en el mismo convento una representación de la Virgen como *Stella Maris*, que aparece sola en el huerto del Paraíso del que emerge la Fuente de la Vida con Cristo crucificado en su cima.

### Colofón

La *colonización de lo imaginario* se dio modelando el pensamiento a través de la imagen. En principio se crearon escuelas de pintura que funcionaban de acuerdo a los modelos europeos, pero a fines del siglo XVII se incluye una temática basada en el pensamiento andino y, paralelamente, se produce un retorno a la pintura medieval. Doctrineros y caciques parecen ser los responsables de este cambio que induce a un rechazo de la modernidad de su tiempo. En este contexto aparecen las series de ángeles, se vuelve al sobredorado en las pinturas y se desecha la perspectiva. No se puede olvidar que la pintura virreinal andina es un arte paralelo al de los keros y textiles, los cuales responden a principios compositivos diferentes de los europeos.

El tema del Paraíso, al ser tomado por las escuelas andinas, está sujeto inicialmente a los modelos europeos importados, pero sufre alteraciones. Así, por influencia de los franciscanos y de los escritos de María de Agreda se relaciona a la Virgen María con el Paraíso y con el "*árbol del bien y del mal*". La inclusión andina comienza cuando los indígenas identifican los pájaros con los ángeles y cuando se muestra el cielo como un huerto. Así mismo, los pájaros parlantes, como los loros, son considerados seres maravillosos y los pájaros, en general, como portadores la voz de la divinidad. Los loros y otras aves llevan firmas y mensajes a través de cintas.

León Pinelo es el responsable de colocar el Paraíso en las Indias y de situarlo en el Perú. Las ideas expuestas en su libro, que no llegó a imprimirse en su tiempo, debieron ser comentadas.

La representación del Paraíso que llegaba a través de los grabados fue manipulada por doctrineros, intelectuales, caciques y artistas a fin de dar una imagen que responda a los tiempos y que se adecue al pensamiento andino.

## El Anticristo y la Jerusalén Celestial

**E**n el arte andino persisten algunas imágenes que nos recuerdan el milenarismo que trajeron a Indias los primeros franciscanos seguidores de las doctrinas de Joaquín de Fiore.<sup>1</sup> Santiago Sebastián, con referencia al convento franciscano de Huejotzingo (México), nos dice que fue "*la sede de la Jerusalén Celestial que Fr. Jerónimo de Mendieta veía se iba a realizar en el Nuevo Mundo*" y que su Iglesia "*sería la iglesia metropolitana del Reino Milenarista que allí se iba a instaurar*".<sup>2</sup>

Joaquín de Fiore propugna las tres edades del mundo: la Edad del Padre, que corresponde al mundo antiguo antes de la venida de Cristo; la Edad del Hijo, con el advenimiento del cristianismo; y, finalmente, la Edad del Espíritu Santo, en que se creará la Jerusalén ideal.

Las imágenes que nos hablan de la tercera edad del mundo, cuando se construirá la Jerusalén Celeste, están relacionadas con el Apocalipsis puesto que el reinado del Anticristo antecederá a la instauración de la Jerusalén Celestial. Las representaciones tanto del Anticristo como de la Jerusalén Celeste se ven reflejadas en algunas pinturas virreinales. Por otra parte, el Templo de la Ciudad de Dios recordará al Templo de Salomón y será el símbolo de la nueva Jerusalén. Esto último se hace presente en la planificación de algunas iglesias.<sup>3</sup>

Toda esta ideología tuvo gran fuerza en la sociedad de los siglos XVI y XVII, pero en el siglo XVIII, cuando el milenarismo franciscano había desaparecido, aún se sentían sus efectos en el interior de los conventos y en lejanas parroquias rurales.

1 Para el milenarismo en América, ver PHELAN, págs. 44 y ss.

2 SEBASTIÁN (1978), pág. 284.

3 SUÁREZ DE FIGUEROA, Prólogo.