

LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y LA RENOVACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA ORNAMENTAL EN EL SUR ANDINO

Ricardo González - Universidad de Buenos Aires

Publicado en *Migraciones y rutas del Barroco, VII Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, 2014

La introducción del estilo hispano-indígena en Arequipa

En 1698 se acabó la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Arequipa, según consta en las dos cartelas que flanquean su portada [Fig. 1]. El hecho de que la fecha de terminación ocupe un sitio tan destacado que debería estar destinado, según las instrucciones de Carlos Borromeo, a exponer al titular, es absolutamente inusual y parece señalar la importancia que se le asignaba a la pieza, realizada por indios del próximo valle de Colca, aunque parece poco probable que el diseño y la elección del tipo de motivos haya corrido por su cuenta. La dirección de ese tramo de la obra estuvo a cargo del arquitecto Diego de Adrián, a quien correspondería el programa ejecutado por los indios,¹ ¿fue Adrián el diseñador del programa iconográfico? A mi ver la radicalidad de la obra excede la labor del arquitecto, que se dedicaba a dar forma a los programas que le encargaban, no a formularlos. Es difícil decir cuánto de lo que vemos corresponde al ideador, cuánto al diseñador y cuánto a los tallistas, pero en todo caso la obra plantea el modo de organización, muchos de los motivos y, sobre todo, la concepción, de lo que sería el estilo hispano-indígena andino² en la zona del Titicaca y el sur peruano. Sobre una estructura de intercolumnios clásicos, la ornamentación despliega una notable variedad de temas, algunos, como los pámpanos, los mascarones, las veneras, las cornucopias, los pájaros y las flores, pertenecen al vocabulario ornamental cristiano pero se han incorporado especies nativas: cactus, hojas de tabaco, papayas, loros, colibrís y flores de cantuta. El elemento más sorprendente son los dos grandes miriápodos que flanquean el conjunto y de cuyas bocas emergen tallos ondulantes que enhebran flores, frutos y mascarones, al modo de los monstruos marinos comunes en el temprano arte cristiano y que se ven aún en los pilares de la capilla del Hospital de Santiago de Compostela, de comienzos del siglo XVI.



Fig. 1 Intercolumnio de la portada, Compañía de Jesús, Arequipa

¹ Bailey, 2010, 67.

² Me resisto a denominarlo, como es corriente, "barroco mestizo", considerando que esa denominación de origen biológico y racial presupone una síntesis que, en su empleo social, disfraza conflictos ideológicos y una realidad multicultural y que en el artístico propone una lectura amalgamada que no describe adecuadamente la evidente superposición de elementos europeos e indígenas que ya señaló Ángel Guido.

Es cierto que tanto el lenguaje plástico como el uso de una iconografía "americana" tenían antecedentes en la portada lateral de la misma Compañía (1655-1664), en la de la portería (1679) y en la portada lateral de Santo Domingo (1678-79),³ pero es indudable que tanto la escala de la nueva obra, como su sistematicidad conceptual iban más allá de esos antecedentes y planteaban una deliberada intención comunicativa: poner a la vista un discurso que, sin olvidarse de los prototipos tradicionales cristianos, produjera una especie de mimesis localista, es decir, los tradujera a términos culturalmente significativos en el nuevo contexto, así en el qué como en el cómo, en lo iconográfico como en lo formal. Era una especie de manifiesto visual.

La pregunta que surge, y que hasta donde sé nadie ha respondido, es porqué surge ese "manifiesto" ahí y en ese momento. La que sigue: ¿quién lo promovió? Fue una manifestación espontánea de los artífices indígenas o un programa jesuítico? Arequipa era "la ciudad blanca", términos que tocan a las características materiales como a la composición étnica y cultural. En ese contexto de cultura española un discurso "indigenista" en la esquina de la plaza de Armas actuando sobre un espacio tan claramente propio como la fachada de una de las iglesias más significativas de la ciudad no podía dejar de ser una irrupción revulsiva ... si no lo hubiesen impulsado los mismos padres. Por otra parte, la permanente reflexión y control de la orden sobre sus propios emprendimientos, manifiesta en las cartas anuas, las visitas y las cartas⁴ difícilmente deja espacio para pensar en un *laissez faire* tocante a un aspecto simbólicamente tan importante: la fachada era la cara de la iglesia y de la orden en el sitio. Por si quedasen dudas de la intencionalidad subyacente la misma Compañía comenzó, apenas dos años después, la fachada y torre de su iglesia en Potosí (1700-1707), donde el indio Sebastián de la Cruz -esto es, otro artífice y otro equipo de tallistas- ejecutó un programa similar. Parece evidente que la decisión acerca de las características generales de estos programas era una decisión orgánica.

Los jesuitas, el proyecto universal y la comunicación



³ Bailey, 2010, 64, 65 y 77.

⁴ Antonio de Egaña ha recopilado un de correspondientes a las primeras décadas (1604), 8 vs., vv/ff, apud "Monumenta historica Soc. Iesu.", Roma, 1954.

⁵ González, 2009, 149.

Si el hecho puntual es sorprendente, su puesta en el marco más amplio de la actividad misional de la Compañía y de las teorías que se debatían en su interior parece brindar elementos para configurar un horizonte explicativo más coherente. Quizás el punto de partida radique en la reflexión de la orden sobre su papel en el momento histórico en que surge su acción. El rol de los jesuitas como *avant gard* del proyecto cristiano universal queda claro, no sólo en su acción, sino también en su representación. Los grabados introductorios a la edición misionera *De la diferencia entre lo temporal y eterno* [Fig 2]⁵ lo muestran y parece evidente que esta propuesta global que enuncian Ignacio y Francisco Javier requería de herramientas para vehiculizarse: la primera, una forma de comunicación que excediera los límites de las lenguas naturales (y con ello tal vez los conceptos particulares, sujetos siempre a controversia). Se exploraron incluso otros caminos, como los

Fig. 2 Grabado introductorio a la edición misionera de la Diferencia entre lo temporal y eterno de José E. Nieremberg

lenguajes gestuales, que según Ingrid Rowland, constituyeron la base de los actuales lenguaje por señas.⁶

Es evidente que la imagen y particularmente la metáfora visual constituyen medios de comunicación aptos para decir lo que no se puede decir exactamente con palabras propias, según la definición clásica. La defensa de la imagen y su justificación en Cristo, él mismo productor de tres "autoretratos", había sido planteada en el marco del debate con la iconoclastia reformista por Louis Richeome en su *Trois discours pour la religion catholique, les saints et les images* (Burdeos, 1598).⁷ Años después el jesuita francés había publicado *Le peinture spirituelle, ou l'art d'admirer, aimer et louer a Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutère* (Lyon, 1611), en el que ponía en primer plano el valor de la creación como signo divino. El discurso metafórico o figurado había sido parte sustancial de las herramientas cristianas para transmitir la idea del cielo y de la sabiduría divina de un modo más "pertinente" que mediante descripciones, demostraciones, imágenes naturalistas o relatos,⁸ pero también se había aplicado a la interpretación de signos naturales, un catálogo cifrado que permitía leer los detalles del plan divino, concepción que no desapareció con el Renacimiento, como lo muestran las pinturas que escenifican los relatos con elementos simbólicos tomados de la naturaleza, integrando así claves veladas de lectura. Las tradiciones simbólicas medievales y sus reformulaciones renacentistas constituían la concepción más próxima a un lenguaje icónico que considerara la naturaleza como un elemento didáctico y naturalmente llamaron la atención de los intelectuales jesuitas. En 1636 apareció en Lyon *Le miroir sans tache*, del Padre Joseph Filère [Fig. 3].

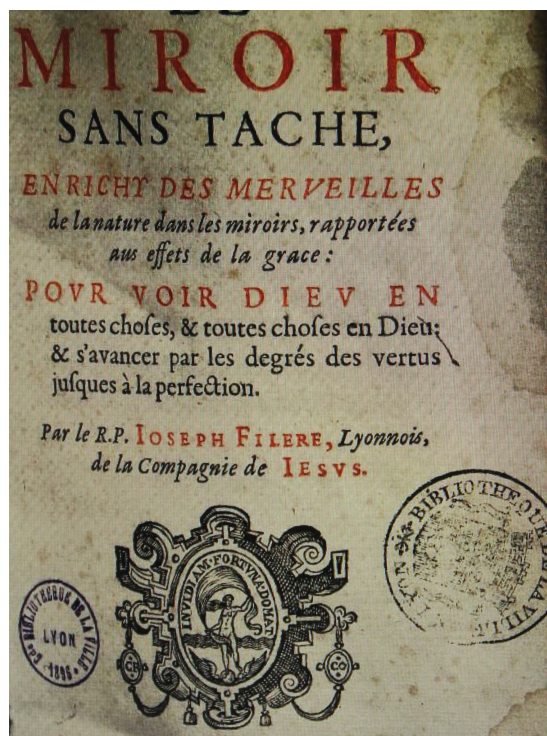


Fig. 3 Portada de *Le miroir sans tache*, de Joseph Filère

El espejo sin mancha lleva, como era común en la época, un largo subtítulo que reza: *Des merveilles de la nature dans les miroirs, rapportées aux effets de la Grâce pour voir Dieu en toutes choses, et toutes choses en Dieu, et s'avancer par les degrés de la vertu jusques la perfection*. El jesuita lionés combina así la idea ignaciana de "ver a Dios en todas las cosas" con la metáfora medieval del espejo. El enigma de esa reflexión especular, producto de la Caída,⁹ solo permitía un conocimiento incompleto de Dios, a través de sus infinitos reflejos en el universo, fragmentos del espejo original que el hombre debía intentar recomponer para recuperar la semejanza perdida, el reflejo perfecto, *speculum sine macula*. Filère afirma que el hombre no está en el mundo sino para *ver* a través de esa reflexión a sí mismo y a las demás criaturas en ese espejo de la sabiduría divina¹⁰ y esa contemplación lo conducirá, mediante la razón y la fe, hacia ella en una especie de vía ascensional, al mismo tiempo que servirá para desarraigar los vicios e inculcar las virtudes. Esta perspectiva, que dará a la mirada una condición privilegiada, fue un aspecto fundamental del pensamiento

⁶ Rowland, 2000, 1-20.

⁷ Fumaroli, 2004, 22-26.

⁸ González, 2010, 135-136.

⁹ Pablo, 1 Cor., 13, 12.

¹⁰ Dekoninck, 2005, 49-51.

jesuítico a lo largo del siglo. Como lo señala Ralph Dekoninck en su magnífico estudio de la imagen en la literatura espiritual jesuítica:

"La conscience de la nécessaire médiation du regard et de l'image apparaît au contraire une donnée essentielle de la réflexion jésuite, qui tend à considérer cette interposition entre le monde et l'homme non comme la marque de l'illusion, de la tromperie, de l'irréparable rupture entre l'univers et Dieu, mais comme la condition même de tout savoir."¹¹

Varios autores de la orden trabajaron estos tópicos y su obra se difundió por los colegios y bibliotecas jesuíticas. Algunas de estas obras se acercan igualmente a la retórica, hecho que resulta natural considerando el doble carácter didáctico y sensible de la imagen/reflejo que llevaba sin dificultad al docere/deleitare típico de la retórica barroca. Uno de los más interesantes y divulgados intelectuales que trabajaron la perspectiva de la espiritualidad como experiencia visual, fue el jesuita alemán Jakob Masen, quien publicó en Colonia en 1650 *Speculum imaginum veritatis occultaee*. Uno de los atractivos que la obra presenta es el de pasar de una consideración puramente teológica, como era la de Filère a otra en la que el arte tiene un espacio sustantivo. Sin abandonar el alegorismo natural medieval, Masen pone el acento en la creación poética a partir de la formulación de una especie de semiótica de la imagen que se apoyaba en la tradición emblemática y pretendía desarrollar mensajes de validez universal mediante la creación de símbolos capaces de proveer claves de interpretación prescindentes de las palabras,¹² hecho acorde con la multiplicidad de medios que la Compañía explorará buscando formas de comunicación capaces de servir en sitios tan alejados como Mongolia y Juli.

La difusión de los *Hieroglyphica* de Horapolo a partir de la edición princeps publicada en la imprenta veneciana de Aldo Manucio en 1505 (tuvo 30 ediciones a lo largo del siglo XVI) había divulgado un modelo de comunicación simbólica por medio de "jeroglíficos", al modo en que los había concebido Plotino,¹³ es decir, como captación intuitiva y sintética de un signo en oposición a la racionalidad demostrativa. Sobre este concepto, diversos autores jesuitas buscarán en la imagen, no sólo creada, sino también natural o corporal un modo de comunicación privilegiado y, sobre todo, universal. En esta línea de pensamiento es que Masen formula su *doctrina iconomysticae* con el fin -que es el de la emblemática- de develar por medio de imágenes creadas o *invenciones simbólicas*, la verdad. El espejo del mundo no es para el jesuita sino un punto de partida que sirve de material para la creación poética que incluye cierto tipo de pintura que mediante imágenes figuradas expone una *significatio translata*.¹⁴ Masen aproxima así el sentido místico tradicional con la reflexión introspectiva ignaciana característica de los *Ejercicios*, cuya *compositio loci* estaba basada en el procesamiento de imágenes interiores. El más destacado de cuantos trabajaron en esta línea¹⁵ fue sin duda Athanasius Kircher (*Prodomus coptus*, 1636 y *Oedipus aegyptiacus*, 1652-54, precedido por el *Obeliscus Pamphilius*, 1650, dedicado al obelisco restaurado y emplazado por Bernini en Piazza Navona frente a la residencia familiar del pontífice y cuyas inscripciones Kircher tradujo). El jesuita alemán intentó, partiendo del modelo de los jeroglíficos egipcios componer con la misma concepción un modelo de lengua capaz de hablar directamente a la inteligencia.

¹¹ Dekoninck, 2005, 53.

¹² Dekoninck, 2005, 59-60.

¹³ Plotino asigna a los jeroglíficos egipcios un carácter de cifra capaz de transmitir "*the non-discursiveness of the intelligible world*" (PLOTINUS, *Enéada V, On the Intelligible Beauty*, 8, 6, 257).

¹⁴ La idea está ligada, como muchos otros aspectos de su concepción a la Retórica y remite directamente al vocabulario y al concepto de metáfora en Cicerón (*De Oratore*, III, XXXVIII).

¹⁵ Otros autores con similar orientación fueron Nicolás Caussin (*De symbolica aegyptiorum sapientia*, 1622) o Herman Hugo (*De prima scribendi origine, et universa rei literariae antiquitate*, 1617).

No parece casual que la recuperación de la imagen como signo capaz de transmitir conocimientos cifrados haya prendido particularmente en autores de la Compañía de Jesús. La tradición emblemática estaba enraizada en la formación jesuítica. Los planes de la *Ratio Studiorum* proponen "interpretar los jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas", agregar a los temas "pinturas que respondan al emblema o argumento propuesto"¹⁶ o componer "emblemas e insignias de alguna materia determinada".¹⁷ Tenían así una formación de base dirigida al uso, la creación y la interpretación de signos y emblemas así como a la relación entre textos e imágenes y a la lectura "figurada" o metafórica como clave hermenéutica. Naturalmente enmarcaban estas operaciones dentro del concepto retórico de *diletto* y asignaban al desciframiento un valor que tenía más que ver con el deleite de vencer la oscuridad y la consiguiente ventaja para el aprendizaje de lo descifrado, que con el antiguo sentido místico que llevaba de *materialibus ad immaterialia*. Masen pondera el uso de cierta oscuridad en tanto consigue el efecto de retener el interés de la mirada sobre la imagen figurada y mover a descifrar su sentido metafórico,¹⁸ hecho que curiosamente es expuesto casi del mismo modo por Góngora en su famosa repuesta a la carta que criticaba el carácter críptico de las Soledades.¹⁹

Las búsquedas icónicas de la Compañía

Lo expuesto pone en un marco particular las búsquedas icónicas de la Compañía. Estas ideas forman parte del debate acerca de la imagen que se dio en la orden desde las décadas finales del siglo XVI y a lo largo del XVII y si no es mi intención afirmar que esas ideas condicionaron directamente lo actuado en las lejanas latitudes americanas, tampoco parece descabellado pensar que los padres que actuaron en Perú las conocían y probablemente las debatiesen en razón de los problemas comunicacionales actuales. Muchos de ellos, como consta en los catálogos, contaban con una sólida formación intelectual y humanística y habían estudiado y enseñado en los colegios europeos donde estas materias eran moneda corriente. Sus bibliotecas estaban muy bien provistas de las obras en boga, particularmente las de los propios correligionarios, pero también generales, en un registro que iba de las Soledades de Góngora a los sermones del padre Vieira, como lo muestra el detalle de los 1237 volúmenes con que contaba la librería de Juli.²⁰ Sería ciertamente difícil pensar que desconocieran o que no se interesasen por una problemática -la de la imagen y la comunicación de lo inefable a través de lo visible - que no sólo era propia de la orden y de la cultura del momento sino que hacía al desempeño americano, donde justamente la cuestión comunicativa tenía aristas aún más problemáticas que en el viejo mundo y en donde la traslación teórica de conceptos chocaba no sólo con la barrera de la lengua, sino con otra más difícil de salvar, originada en las matrices de pensamiento.

La promoción de formas de enseñanza no tradicionales de la doctrina había sido expuesta por el mismo Ignacio, al proponer ayudarse de *todos medios convenientes* para mejor hacerle y con más fruto de las ánimas."²¹ En Perú, el provincial José de Acosta señala que no debe extrañar "que a un nuevo linaje de hombres haya que aplicar una nueva manera de evangelizar" recomendando que "se use de *señales*

¹⁶ *Ratio Studiorum*, Reglas del profesor de retórica, 12.

¹⁷ *Ratio Studiorum*, Reglas de la Academia.

¹⁸ Dekoninck, 2005, 62.

¹⁹ "...en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto" (Góngora, 1943, Góngora, 797).

²⁰ AGNP, Temporalidades, 130-2, 53-75v.

²¹ Compañía de Jesús, *Constituciones*, Parte, 4, capítulo 8, 3, 402.

exteriores.²² Estos criterios adaptativos derivados de la misma concepción educativa jesuítica, promoverán el surgimiento o la permisividad hacia las tendencias en las que los elementos de la propia cultura facilitaban la introducción de la doctrina.²³ No hay pues que desdeñar la posibilidad de que en el marco del adoctrinamiento en el Perú se echase mano de todos los recursos disponibles con el fin de producir una especie de *mimesis conceptual por medios visuales*. Las "señales exteriores" de Acosta, que encuadran en "todos [los] medios convenientes" de Ignacio, abren la puerta al arte, así como a otros recursos expresivos capaces de facilitar por parte de los indios la comprensión de los principios cristianos.²⁴ La Compañía explorará esos caminos como correlato de su experiencia internacional en los diferentes contextos en que actuó, como lo ha mostrado Gauvin Bailey en su estudio de las misiones en Oriente y en América.²⁵

Estas "señales exteriores" evitaban la compleja comunicación lingüística y recurrían, si no al repertorio simbólico y emblemático europeo, sí al mecanismo perceptivo/significativo a través del cual operaba. Sabemos que la simbología de los elementos arquitectónicos del templo, aún en su sentido tradicional, preocupaba a los padres: había en Juli ejemplares del *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillermo Durando (1296),²⁶ pormenorizada descripción del simbolismo del edificio de la iglesia donde probablemente nuestros lectores de Juli leyesen al comenzar su capítulo III la célebre sentencia, más actual que nunca en América: "Las pinturas y ornamentos en las iglesias son las lecciones y las Escrituras de los laicos". Durandus distingue ambos términos: mientras las pinturas estaban destinadas a presentar los personajes o exponer su historias, milagros y martirios, la ornamentación apelaba a otro tipo de comunicación, en la que el objeto raramente era textualizable, buscando en cambio la riqueza de los ámbitos y la creación de climas mediante el "vestido" de la arquitectura. Es decir, apelando no al aspecto racionalizable y tropologizable -como lo señalaban los niveles de lectura- sino al impacto afectivo, mediante la creación de una comunicación que pasaba por la percepción de formas, brillos y colores, sumamente sugestivos pero carentes de relato. Esta *modalidad icónica*, absolutamente diferente a las presentativas o a las narrativas, se había empleado tempranamente, desde su configuración como sistema metafórico en Bizancio y a lo largo de la Edad Media había adoptado diversos repertorios que no excluían elementos de la naturaleza. La adopción no era caprichosa y, basaba en la idea de ver a Dios en el mundo, presentaba un vasto sistema semiótico cifrado según un código que velaba y develaba la verdad. En virtud de la misma, la naturaleza había aparecido tempranamente en la ornamentación cristiana y su empleo simbólico atravesaba las épocas y los estilos, lo que era lógico en razón de la vigencia de las ideas en que se apoyaba la representación.

Había en América, a más de la cuestión comunicativa, también un aspecto doctrinal que favorecía el uso de repertorios ornamentales. Justamente por el tipo de mensaje no narrativo con que operaba, la ornamentación no sólo eludía los problemas conceptuales/lingüísticos sino que dejaba a salvo la ortodoxia, que era el límite de la flexibilidad jesuítica. Las imágenes escultóricas de bulto, los relieves y las pinturas,

²² Acosta, 1954, 457 y 458.

²³ No sólo Acosta percibe esta necesaria flexibilidad. Paradójicamente, uno de los encargados de las visitas destinadas a extirpar la idolatría, el también jesuita Pablo de Arriaga, no deja de ver que los indios "están repitiendo las cosas que aprendieron con la leche y que son conforme a su capacidad y inclinación" (Arriaga, 1910, 46), i.e., las deidades y los ritos propios eran más acordes a su cultura.

²⁴ En una de las primeras fundaciones en el Guayrá, los misioneros señalan que los indios adornaron el acceso a la iglesia "colgando en lugar de tapices y paños de oro y seda cuantas menudencias tienen de sus cosechas y muchos animales y caza del campo, papagayos, avestruces, quirquinchos, trayendo hasta peces de los ríos" (Pastells, 1912, 167, ortografía actualizada).

²⁵ Bailey, Gauvin, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, University of Toronto, Toronto / Buffalo / Londres, 1999.

²⁶ AGNP, *Temporalidades*, 130 – 2, 55 v.

debían mantenerse apegados a los prototipos, bajo riesgo de heterodoxia. Esto fue ya señalado por el Concilio mexicano de 1555 prohibiendo la realización de imágenes a los artistas indígenas que no estuviesen examinados, y en fecha tan tardía como 1799 el cura Benito Arias de Casabindo organizó ceremonialmente con presencia de los caciques de la comunidad una fogata para quemar las imágenes "tan imperfectas".²⁷ Y esto no se debía a infidelidades iconográficas sino a cuestiones de lenguaje plástico: la pervivencia en la memoria indígena de las formas americanas de lo sagrado en la escultura colonial resultaba por lo menos dudosa y pareció preferible erradicarlas más allá de ciertos límites de aceptabilidad. Naturalmente las narraciones se prestaban a todo tipo de incrustaciones ajenas a su espíritu original, como lo ha mostrado Teresa Gisbert en su libro sobre los mitos indígenas en la iconografía andina. El ornamento en cambio era un espacio abierto, en el que los elementos europeos (los acantos, los zarcillos, los putti, los grutescos y entrelazos) podían ser reemplazados (por maíces, cantutas, papayas, serpientes, monos y pumas) sin que esto perturbase la lectura, es decir, podían ocupar un lugar estructuralmente análogo como significantes de significados que, estando cifrados, permanecían en la conciencia del observador sin llegar a manifestarse en forma de enunciados probablemente conflictivos. Es más, los símbolos podían coincidir sin dejar de lado su diferencia semántica –o quizás justamente por ella-, como ocurría con las valvas, las granadas, las sirenas, las aves y las flores. En otras palabras: mientras que en la escultura de bulto, la pintura y los relieves, la representación era -y debía ser- inequívoca, las formas y los elementos ornamentales operaban por definición en un espacio de ambigüedad significativa que permitía -y casi fomentaba- su recontextualización en una nueva clave cultural.

Los jesuitas, y no sólo ellos, parecen haber advertido esta propiedad y sus obras adoptaron tempranamente un discurso ornamental apoyado en la tradición renacentista y abierto a los elementos naturales. Uno de los más tempranos casos en la provincia de Chucuito es el del crucero y presbiterio de la Asunción de Juli [Fig. 4], pintado con motivos de grutescos manieristas, como era corriente en la decoración muraria entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII. Las fuentes de esta decoración eran, como también era corriente, los grabados flamencos, en este caso de Theodor de Bry, para las bandas de encuadre y de los hermanos Wierix para las cartelas en forma de fronda que enmarcan la figura de la Virgen en el brazo izquierdo del crucero.²⁸

²⁷ González, 2003, 95-96.

²⁸ Isidoro, 2012.



Fig. 4 La Asunción de Juli, ornamentación del transepto

Las consabidas aves, uvas, mascarones, flores y zarcillos se entrelazan enriqueciendo los paramentos, mientras que pámpanos, acantos y volutas encuadran las escenas de la vida de san Ignacio. Es del mayor interés la lógica de la decoración que cobra primacía sobre los temas figurativos y estrictamente religiosos, conformando un discurso autónomo que compone el aspecto dominante del conjunto. Este recurso, que ciertamente no fue exclusivamente jesuítico pero que sí es propio de las iglesias de doctrina, (el ejemplo más célebre es Andahuaylillas, pintada hacia 1626 a instancias del cura Pérez de Bocanegra) se desplegaba preferentemente en los interiores y más específicamente en transeptos y presbiterios, reservándose las portadas para temas doctrinales.

Un triple tránsito de los motivos ornamentales del Renacimiento a elementos naturales, de la pintura a la escultura y del interior al exterior se produce en la pequeña portada de la capilla antigua de la Compañía de Ayacucho, realizada en los primeros años del siglo XVII. La obra consta de una estructura corriente formada por arco carpanel sobre columnas acanaladas con capiteles muy carnosos. En el friso asoma ya la escultura en forma de mascarones leoninos y brotes de plantas. Los ejes de las columnas están rematados por grifos, pero es en el frontispicio [Fig. 5] donde aparece una rica ornamentación escultórica formada por lirios y gruesas hojas de acanto que enmarcan el monograma de María en la cartela central, sostenido por un elefante. La iconografía es mariana, representando el lirio la pureza y el elefante la castidad y Wethey ha localizado el origen del tema, que es el escudo de



Fig. 5 Frontispicio de la portada de la Capilla antigua de la Compañía de Jesús, Ayacucho



Antonio de Oré que se halla en el muro del coro de la iglesia de Santa Clara de la misma ciudad [Fig. 6], inaugurada en 1568, de la que fue patrón.²⁹ El tallista ha reemplazado los campos del escudo por el monograma de María, transformó el yelmo en una forma bulbosa de donde emergen las ramas y agregó lirios por razones simbólicas a la vez que engrosó y multiplicó las hojas. Lo llamativo no es el contenido simbólico sino el uso *intensivo* de elementos naturales y especialmente el modo de dar densidad plástica e impacto iconográfico a la ornamentación del ingreso.

Fig. 6 Escudo de Antonio de Oré, Santa Clara Ayacucho

Algunos de estos rasgos reaparecerán, junto a otros en la portada lateral de la iglesia de la orden en Arequipa, [Fig. 7] realizada entre 1655-64, en la que frutas americanas ocupan el friso ya en de la primera etapa mientras que valvas, granadas y zarcillos se extienden en la parte superior, que corresponde a la culminación, por otras manos. Los elementos descriptivos en la escena central adquieren aquí un carácter peculiar: las crines del caballo de Santiago están talladas como grafismos abstractos y en realidad el conjunto tiene, a pesar de su enunciado figurativo, un claro carácter decorativo, con la marcada simetría de los elementos de enmarque, las artificiales y lineales curvas del follaje y el antinaturalismo general de la representación, claramente contrastante con la plástica imagen de las sirenas, talladas en consonancia con el clasicismo del cuerpo bajo. Poco después, hacia 1679³⁰ rasgos similares pero ahora de una manera más independiente, se reiteran en el follaje que enmarca el vano de la puerta de acceso a la portería [Fig. 8], quizás la primera obra, junto a la prácticamente contemporánea portada lateral de la iglesia dominicana, que muestra el estilo hispano-indígena andino en un todo coherente.

²⁹ Wethey, 1949, 32 y 33.

³⁰ Bailey, 2010, 51.



Fig. 7 Portada lateral, Compañía de Jesús, Arequipa



Fig. 8 Portada de la portería, Compañía de Jesús, Arequipa

En los años que siguen estas primeras manifestaciones pasaran al Collao. El próximo paso parece haber sido la ornamentación de la fachada de San Pedro de Juli. Como lo ha mostrado Gauvin



Fig. 9 Ventana del coro, San Pedro de Juli



Fig. 10 Decoración del crucero, Santa Cruz de Juli

Bailey con nuevos documentos, ésta se concluyó recién

hacia 1688, en cuya carta anua se consigna que durante el período "diose también fin a la portada, que es de piedra con hermosas columnas,"³¹ lo que parece referido al cuerpo superior [Fig. 9], que es el que está trabajado en un estilo tardío. Las flores, los tallos y las hojas planimétricas corresponden ya a las formas de ornamentación hispano-indígena, que ocuparán el centro de la escena a fines de siglo con la fachada de la Compañía de Arequipa con que comenzamos la presentación. Una vez expuesta y legitimada en gran escala y en un lugar central como eran las iglesias de la Compañía en Arequipa y Potosí la ornamentación hispano indígena se adentrará en los templos de las reducciones. La iglesia de Santa Cruz de Juli pertenecía a la parcialidad de los incas-chambillas. En 1713 se efectuó la visita del padre José Pérez quien describe el estado de la iglesia y reseña las obras que se habían realizado el año anterior y estaban en curso: la capilla mayor se había derrumbado y "se hizo toda de nuevo de piedra y cal desde los cimientos." También "se hicieron y labraron dos escudos de Plata con dos arcos, labrados de piedra en el presbiterio con dos ventanas labradas", que son las que aún vemos. Finalmente el visitador señala que "se rehicieron en el crucero cuatro arcos con sus columnas, cornisas y pilastras *todo labrado* [Fig. 10] y se techó de nuevo". Igualmente se habían labrado las gradas del altar mayor y en el cañón de la iglesia "se pusieron tres varas de cornisa y pa. lo restante de dho cañón quedan labradas en el cementerio 312 piedras de cornisa." Quedaban también para la construcción de una capilla "en el cementerio 552 piedras pagadas su costo y 200 fanegas de cal mezclada".³² No sabemos si se trata del bautisterio, pero en todo caso el trabajo se prolongó, seguramente en los años que siguieron, por toda la iglesia, culminando en la bellísima portada del bautisterio [Fig. 11], quizás unitariamente la mejor de las obras del estilo.



errio, Santa Cruz de

Lo dicho muestra que la tendencia ornamentalista hispano-indígena aparece en Arequipa y luego en la provincia del Collao



³¹ Baile

³² AGN

uli, 1713, Visita.

Fig. 12 Portada lateral, iglesia de San Pedro de Zepita

promovida en primer término por la Compañía de Jesús. En la provincia de Chucuito tímidamente, en la ventada del coro de Juli, y, de manera decisiva en Santa Cruz, donde al menos el presbiterio y el crucero estaban ya labrados entonces. La aceptación del estilo en los antiguos territorios lupacas llevará a su extensión a otros templos de la provincia a lo largo del siglo XVIII: San Pedro de Zepita [Fig. 12], la portada lateral de la Iglesia de San Juan Bautista del mismo Juli y cerrando el ciclo en las décadas finales del siglo XVIII, las dos portadas de Pomata -donde el remate de la lateral [Fig. 13] (entre 1787 y 1794) constituye uno de los ejemplos más alejados de la tradición europea-, así como a otros centros de la región como la catedral de Puno y las iglesias franciscana y dominicana de La Paz.



Fig. 13 Remate de la portada lateral, iglesia de Santiago de Pomata

A modo de conclusión: la ambigüedad y el impacto perceptivo-afectivo del aparato ornamental parece haber ofrecido posibilidades de recepción que le dieron un lugar central en la programación visual de la arquitectura jesuítica, permitiendo la aparición de elementos iconográficos americanos portadores de significación propia en el nuevo contexto, esto es, produciendo un proceso de traducción cultural apoyado en cierta analogía conceptual entre el repertorio europeo y el andino. La promoción de este discurso proviene de la misma orden, en virtud de sus reflexiones sobre el papel y el modo de operar de la imagen así como sobre los recursos a poner en juego en el trasvasamientos del cristianismo a las culturas indígenas. Finalmente, la aceptación de los modelos propuestos llevó a la difusión del estilo en contextos reduccionales pero también urbanos de la región, quizás proponiendo deliberadamente una engañosa cultura mestiza.

FUENTES DOCUMENTALES

AGNP (Archivo General Nacional del Perú)

- Compañía de Jesús 179, Varios documentos sobre Juli, 1713, Visita del Padre José Pérez, 1712, Obras en la Iglesia de Santa Cruz.
- Temporalidades, 130-2, 1767, Testimonio de los autos actuados sobre el extrañamiento de los jesuitas que estaban en la residencia del pueblo de Juli.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA, José de, "*De promulgando Evangelio apud barbaros, sive De procuranda Indorum salute*", en *Obras del P. José de Acosta*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1954 [1588].
- ARRIAGA, José de, *La extirpación de la idolatría en el Perú*, Bs. As., 1910 [1621].
- BAILEY, Gauvin, *Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Perú*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010.
- Compañía de Jesús, *Ratio Studiorum* oficial, 1599.
(http://www.puj.edu.co/pedagogia/documentos/Documentos_Corporativos_Compania_Jesus.pdf)
- *Constituciones de la Compañía de Jesús*.
- DEKONINCK, Ralph, *Ad imago. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII siècle*, Genève, Librairie Droz S. A., 2005.
- ISIDORO, Martín, *Immaginario italo-fiammingo della pittura murale nel sud andino, XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica, Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" Onlus, Perugia (Italia)*, 2012. (<http://historiadelarteinvestigacionesuba.blogspot.com.ar/>)
- FUMAROLI, Marc, "Apologética de las imágenes sagradas", en *Artes de México nro. 70. Arte y espiritualidad jesuitas*, 2004, pp. 16-47.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943.
- GONZÁLEZ, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*, Buenos Aires, Espigas-Telefónica, 2003.
- "Texto e imágenes para la salvación: la edición misionera de La diferencia entre lo temporal y eterno", *Revista ArtCultura* v. 11, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 137-158.
(http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF18/r_gonzalez_18.PDF).
- "Entre el cielo y el infierno. Arte ideas y vida en el mundo colonial", *Entre cielos e infiernos, Memoria del V Encuentro Internacional sobre el Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010.
- PASTELLS, Pablo, S.J., *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*, tomo 1, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.
- PLOTINO, Edición y traducción inglesa de Armstrong, A. H, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, Londres, William Heinemann Ltd., 1978, v. 5.
- ROWLAND, Ingrid, Athanasius Kircher and the Egyptian Oedipus, *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*, University of Chicago Library, 2000, 1-20.
- WETHEY, HAROLD, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1949.