

Libros de **Cátedra**

Sistemas y aparatos visuales

Hibridaciones y sincretismo entre Europa y América (Siglos XVI y XVII)

Gustavo Radice y Jorgelina Araceli Sciorra
(coordinadores)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales

**Eduulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

SISTEMAS Y APARATOS VISUALES
HIBRIDACIONES Y SINCRETISMO ENTRE EUROPA Y AMÉRICA
(SIGLOS XVI Y XVII)

Gustavo Radice
Jorgelina Araceli Sciorra
(coordinadores)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


Eduulp
EDITORIAL DE LA UNLP

A María Cristina Fúkelman, por sus saberes legados.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional de La Plata y a su equipo editorial Eculp que posibilitan la elaboración y difusión de la Colección Libros de Cátedra.

A las autoridades de la Facultad de Arte, docentes y colaboradorxs de las Cátedras de Historia del Arte II (Artes Plásticas), IV y V (Historia de las Artes Visuales).

A lxs estudiantes que transitaron y transitarán estos espacios educativos, pues a ellxs están dirigidas estas páginas.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	
Vestir el cuerpo desvestir la belleza.....	10
<i>Gustavo Radice</i>	
Capítulo 2	
Fuertes o venerables: sobre «la mujer» en el barroco español.....	21
<i>Germán Casella</i>	
Capítulo 3	
Las Sirenas en el mundo Andino y Colonial Construcción de un imaginario femenino.....	38
<i>María Guimarey</i>	
Capítulo 4	
Los géneros pictóricos desde el análisis sexogenérico	50
<i>María Victoria De Luca</i>	
Capítulo 5	
Mutaciones. Diálogos entre la imagen verosímil y la imagen ideal	64
<i>Andrés Giriboni</i>	
Capítulo 6	
La representación de la partería tradicional Una práctica ancestral que pervive en la visualidad contemporánea	75
<i>Carola Berenguer y Pilar Marchiano</i>	
Capítulo 7	
<i>Taytacha</i> temblores Reflexiones sobre una experiencia devocional ancestral	86
<i>Justo María Ortiz</i>	

Capítulo 8

La Paraquaria, provincia jesuítica en el actual territorio argentino Una aproximación a su establecimiento, desarrollo y pervivencia 99

María Sol Nava

Capítulo 9

La Iglesia de la Compañía de Jesús en Córdoba Una aproximación a su programa iconográfico 115

Jorgelina Araceli Sciorra

Capítulo 10

Las vistas topográficas de ciudades americanas en *Americae nova Tabula* 127

Daniela Neila

Lxs Autorxs 141

Introducción

El Libro de Cátedra *Sistemas y aparatos visuales: hibridaciones y sincretismo entre Europa y América (Siglos XVI y XVII)* presenta un compendio de indagaciones realizados por docentes de las Cátedras de Historia del Arte II (Artes Plásticas), IV y V (Historia de las Artes Visuales) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En esta oportunidad, también participan de él un grupo de alumnas avanzadas que aportan sus investigaciones como resultado de sus trabajos finales.

El escrito surge de la necesidad de construir una teoría del arte situada en Latinoamérica que reflexione sobre la producción regional, del pasado y del presente, en vinculación con los procesos históricos y las problemáticas actuales, y que además incorpore una perspectiva de género a sus análisis. Aspectos que han sido escasamente desarrollados en las historias canónicas del arte.

En esa dirección los capítulos de este libro comprenden diferentes abordajes metodológicos, así como relecturas y resignificaciones temáticas con el objetivo de actualizar y ampliar la bibliografía existente y fomentar en las y los lectores una actitud crítica frente a la imagen y a los procedimientos creativos.

La estructura del libro se basa en articular un amplio abanico de temas en donde las diversas miradas sobre los objetos de estudio de cada capítulo intentan construir una red conceptual que visibilice las diversas problemáticas tratadas. Es así que, bajo una mirada con perspectiva de género, el primer capítulo toma como objeto de análisis la indumentaria femenina y masculina de los siglos XV y XVI como un intento por describir las estructuras y formas del vestido para establecer cuáles son los rasgos sobresalientes de los cánones de belleza del período en cuanto a representación de lo masculino y femenino. Para comprender dicho análisis Gustavo Radice toma como fuentes las diferentes obras pictóricas de los siglos XV y XVI, especialmente el género del retrato. La descripción y enumeración de cada estructura que componen el indumento sirve para entrelazar conceptos de cuerpo, belleza y género, para problematizar los lugares sociales de la mujer y el hombre durante los siglos XV y XVI en Europa.

Siguiendo con la misma mirada sobre el género, el siguiente capítulo avanza sobre las representaciones visuales de lo femenino durante el período barroco español. En el apartado Germán Casella busca recuperar las diversas representaciones sobre la mujer a partir de temas religiosos de la cultura barroca española con el objetivo de analizar dichas visualidades hegemónicas. Se señala particularmente las imágenes de mujeres venerables, una categoría compuesta por arquetipos religiosos y monjas ejemplares. Dichas imágenes se utilizan para analizar de manera concreta la

realidad de lo femenino en el barroco español, pues su propósito es modelizar una identidad de género funcional al sistema político durante el período de la contrarreforma.

Avanzado en los capítulos, el siguiente trabajo de María Guimarey que bajo el título de *Las sirenas y la construcción del imaginario femenino en el mundo andino y en el colonial*, también apunta a analizar lo femenino, pero en este caso en la cultura americana durante el período colonial. El trabajo busca trazar lazos entre estas a partir de la representación del motivo de las sirenas en busca de diferencias y similitudes. Es así que, en el caso de la América andina se encuentran motivos como Quesuntuu y Umantuu, dos hermanas mitad mujer mitad pez habitantes del lago Titicaca, con quienes pecó Tunupa. Muchos trabajos de investigación señalan las indudables diferencias que presentan estos personajes en ambas tradiciones. La indagación propone hacer un acercamiento comparativo de la configuración del mundo de lo femenino y de la mujer entre las sociedades andina precolonial y el mundo colonial, y su referencia al mundo europeo como proceso de sincretismo, para reflexionar sobre sus puntos de contacto y sus divergencias.

Cada trabajo se propone, ya sea desde una mirada conceptual o analizando un conjunto de objetos artísticos/simbólicos, profundizar sobre aspectos de la Historia del Arte que han quedado relegados por la mirada patriarcal. Es desde este lugar teórico que el trabajo de Victoria de Luca tiene el objetivo de trazar una analogía entre el sistema jerarquizado de géneros pictóricos, ya vigente durante los siglos XVI y XVII, y la diferenciación y jerarquización histórica de los cuerpos humanos. Así como se habla en la pintura de géneros mayores y menores, en ese mismo sentido los cuerpos adquieren el carácter de hegemónicos y subalternos. La representación del cuerpo en la historia del arte muchas veces ha sido excusa para reflexionar sobre los cánones de belleza pero no para analizar cómo la cultura hegemónica modeliza los cuerpos sociales sino también la mirada que se tiene sobre dichos cuerpos impactando directamente en la construcción simbólica de los mismos y su representación a partir de la concepción jerárquica de los géneros pictóricos.

En cuanto a la construcción conceptual del canon de belleza y su impacto en la formación de imágenes durante el siglo XV, en su capítulo, Andrés Giriboni se propone como objetivo hacer dialogar los conceptos de verosimilitud e imagen ideal. En el trabajo subyace la problematización que produce la tensión entre lo que percibe el ojo y como los aspectos matemáticos y filosóficos funcionan como una red conceptual que establece socialmente aquello que se considera bello modelizando así la percepción del mundo material y sus posibles representaciones.

El libro también indaga acerca de las pervivencias culturales prehispánicas que se reelaboran y resignifican en el presente como acto sincrético. De este modo, en el capítulo de Carola Berenguer y Pilar Marchiano se indaga sobre la representación de la partería tradicional y su continuidad a lo largo del tiempo en la cultura visual en México. En este escrito, se abordan imágenes presentes en el *Códice Florentino Historia general de las cosas de la Nueva España (1540-1577)*, manuscrito elaborado a partir de los saberes del misionero Fray Bernardino de Sahagún, en el que se testimonian dichas prácticas y los registros fotográficos que en la actualidad dan cuenta de la continuación de la partería tradicional a través de la fotografía de la fotoperiodista Yunuhen Rangel Medina y los fotogramas pertenecientes al fotorreportaje *Parteras*

en *el olvido*, de Ángeles García y Blanca Salazar. Las autoras efectúan un análisis formal e iconográfico de las obras del siglo XVI para luego vincular los elementos que aún perduran de aquellas prácticas como rasgo identitario.

En esta línea, Justo María Ortiz investiga la experiencia de la procesión del *Taytacha* temblores que se desarrolla en la actualidad en el centro histórico de Cusco y que tiene su origen en la colonia. En la celebración, una escultura que fue confeccionada con rasgos nativos en el año 1620 y que llegó al Virreinato del Perú por orden del Rey de España con el objetivo de eliminar adoraciones prehispánicas, se traslada entre una multitud de fieles rememorando un origen sincrético. En el evento convergen la devoción católica e indígena con las significaciones que esta posee en la contemporaneidad. En segundo lugar, el autor plantea el modo en que se fue afianzando la imagen de Cristo crucificado en Cusco y los rasgos semejantes que esta escultura guarda con la escuela de pintura cusqueña.

El proyecto jesuita en la Argentina es estudiado en sus aspectos económicos, políticos, sociales y artísticos en el capítulo de María Sol Nava. En él, la autora desarrolla un abordaje histórico y contextual de la Compañía de Jesús en Córdoba y Buenos Aires; estudia sobre su establecimiento en ambas regiones, vinculaciones y particularidades y efectúa una aproximación al legado artístico y arquitectónico que transfirió la Orden al país. Se examina el urbanismo producido en estos espacios, con énfasis en la organización de las estancias jesuitas como puntos centrales para el mantenimiento de esta empresa, así como en las construcciones de las iglesias de la Compañía de Jesús en Córdoba y de San Ignacio de Loyola en Buenos Aires, de suma relevancia para sus fines evangelizadores.

La implicancia patrimonial de este programa jesuita es retomada por Jorgelina Araceli Sciorra, en un escrito en el que se narra la llegada de los misioneros a Córdoba, su distribución en la manzana jesuítica y se destaca el accionar artístico de los religiosos. La investigadora indaga en la construcción de la Iglesia de la Compañía de Jesús y la riqueza que ésta presenta en tanto conserva en su interior, retablos, pinturas y empresas sacras de aquel momento que significan una riqueza histórica y cultural única por la que integra desde el año 2000, la lista de Patrimonio de la Humanidad elaborada por la UNESCO.

Por último, Daniela Neila profundiza en las vistas topográficas de ciudades de América presentes en un mapa dibujado en 1617 por Willem Janszoon Blaeu. En el capítulo la autora hace referencia a la versión que se exhibe en el atlas *Theatrum Orbis Terrarum, sive Atlas Novus* bajo el nombre *Americae nova Tabula*, publicado aproximadamente en 1650 por Joan Blaeu, con la finalidad de ahondar en los modos en que los europeos percibieron el territorio americano y lo plasmaron en las imágenes que construyeron sobre América. En su escrito se utiliza como herramienta conceptual la idea de modos de visualidades esbozada por Marta Penhos (2005), el estudio sobre la cultura visual holandesa del siglo XVIII realizado por Svetlana Alpers (1987) y las nociones provenientes de la cartografía crítica. Asimismo, se recurre a un estudio iconográfico del “mapa con figuras” a fin de identificar a los elementos visuales presentes en la cartografía de aquella época.

CAPÍTULO 1

Vestir el cuerpo desvestir la belleza

Gustavo Radice

Introducción

Durante los siglos comprendidos en el desarrollo del presente trabajo se definen y consolidan las diferentes formas y estructuras del indumento que se desarrollaron en los siglos posteriores, comenzando a separarse aquellos indumentos que son de carácter masculino de aquellos que son de carácter femenino. De esta forma, el impacto del comienzo de la modernidad durante estos siglos, en cuanto relato sobre el deber ser del hombre y la mujer, y sus diferentes hábitos y costumbres, quedan pautados por reglas sociales de carácter dogmáticas. Es así que el presente trabajo es un intento por describir las estructuras y formas del vestido para establecer cuáles son los rasgos sobresalientes de los cánones de belleza del período en cuanto a la representación de lo masculino y lo femenino. Asimismo, para poder establecer dicha descripción se tomarán como fuente de análisis las diferentes obras pictóricas de los períodos apuntados —siglo XV y siglo XVI— especialmente el género del retrato. Es a partir de esta ideación del cuerpo que se intentará forjar una reflexión sobre el deber ser de lo masculino y lo femenino, planteando como el indumento que produce y reproduce una sujeción del cuerpo para modificarlo con el objetivo de adecuarlo a los cánones de bellezas imperantes.

Una de las funciones principales, cuando surge el indumento, fue proteger el cuerpo del medio ambiente, esta idea de protección no se fue perdiendo sino que a la misma se le fueron adicionando otros sentidos de la misma importancia. Junto con la estratificación social que van construyendo los sujetos a lo largo de la historia también surge la necesidad de diferenciar los roles sociales y su importancia dentro del entramado del campo social. Es así que los lugares que ocupan los sujetos dentro del grupo social se van a visibilizar mediante las formas en que visten sus cuerpos. Estas formas de vestir están también determinadas por las calidades y colores de los textiles y las estructuras del indumento que determinan una silueta o forma corporal determinada. Es entonces que se podría pensar que los modos de producción y la cadena de valor que ponen en funcionamiento el sistema de la moda está determinada también por los descubrimientos técnicos de cada período y el sistema económico que caracteriza el funcionamiento de las sociedades, entre otros factores. Para clarificar estas ideas se ponen, como una primera aproximación, los siguientes ejemplos de algunas de las innovaciones tecnológicas más importantes que se sucedieron durante el siglo XVIII y XIX:

- 1779: Se perfecciona la máquina de hilar.
- 1785: Invención del telar mecánico.
- 1790: Se patenta la máquina de coser.
- 1840: Telar completamente automático.
- 1850: Surgen los tintes sintéticos.
- 1854: Invención de la máquina de bordar.
- 1856: Expansión internacional de la máquina de coser (Singer)
- 1858: Invención de los colores: Magenta – Rosa púrpura brillante – azul púrpura – verdes brillantes.
- 1860: Invención de la máquina de hacer encajes

Cabe señalar que estas innovaciones aceleraron la producción de la indumentaria durante dichos siglos y permitieron renovaciones de carácter estético como por ejemplo la aparición de colores más brillantes y saturados en los textiles (ver retrato de la Princesa de Broglie, 1853, de Dominique Ingres); otro ejemplo que podría ser válido y que grafica estas nuevas formas de producir el indumento es el vestido camisero de principios de siglo XIX y su relación con el uso del algodón (ver el retrato de Mademoiselle Caroline Rivière, 1806, de Dominique Ingres).

Cabe señalar que todas las innovaciones que se sucedieron a lo largo de la historia de la indumentaria trajeron aparejada la intervención sobre el cuerpo para modificar la silueta natural, tanto del hombre como de la mujer, y como consecuencia la construcción cultural de lo femenino y lo masculino. En una primera instancia se podría especular como hipótesis que fue durante los siglos XV y XVI que la división de indumentaria femenina y masculina tuvo como consecuencia la división binaria de los géneros: mujer/hombre y su correlato entre lo femenino/masculino.

El dogma de la belleza renacentista: nuevo sistema de la belleza

Durante los siglos XV y XVI se produce una relectura de los cánones de belleza grecolatinos. Es esta mirada hacia el pasado lejano la que se instala durante el siglo XV y abre una nueva forma de producir belleza, más sistematizada y homogénea. La búsqueda por generar un sistema que unifique la idea de belleza en un solo paradigma posibilita la exploración de herramientas, estrategias y técnicas que plasmen de manera visible dicho canon. Es así que dentro de la pintura se generan tratados y literatura artística que sistematizan los nuevos modos de producir obras artísticas. Es a partir de estas teorías donde se pueden distinguir los nuevos modelos de corporalidades que parten de aplicar el sistema de cánones clásicos e inspirados en las esculturas grecolatinas que habían quedado diseminados por la Italia del siglo XV como artefactos arqueológicos. Un claro ejemplo de estas vinculaciones se puede apreciar en la obra de Mantegna (1431-1506) *San Sebastián* (1480) ubicado actualmente en el Museo

del Louvre. En esta obra se plasma una idea de cuerpo masculino estrechamente conectado al nuevo sistema estético, una figura masculina que acentúa la geometrización de la parte superior del cuerpo, hombros rectos y pecho plano. La geometrización del torso a partir de líneas rectas se logra por medio de un rectángulo que genera una idea artificial del cuerpo y, a su vez, le confiere un sentido de fortaleza. Es así que, durante este período, se focaliza la mirada sobre la parte superior del cuerpo del hombre ubicando la fuerza como una virtud de la masculinidad en detrimento de lo sensible, este último rasgo vinculado a la idea de lo femenino.

En cuanto a la representación del cuerpo de la mujer, en *El nacimiento de Venus* (1484), pintado por Botticelli (1445-1510), se asiste a la representación del cuerpo de la mujer a partir de los cánones clásicos. Georges Vigarello describe la representación del cuerpo de la mujer de la siguiente manera:

En particular el cuerpo femenino cobra allí [en los senos y las caderas] una densidad y una encarnadura que no tenía. La apariencia se vuelve más pulposa, el perfil más consistente. Una discreta sensualidad delata el vigor que aflora hasta la piel, insinuando los buenos jugos, la leche y la sangre (2009, p.19).

Si lo masculino acentuaba las líneas rectas, en lo femenino serán las líneas curvas de la cadera, hombros redondeados y la densidad de los senos. Cabe señalar que también la mirada se posa sobre la parte superior del cuerpo de la mujer. El canon de belleza de la mujer se contraponen al sentido geometrizado y artificial del cuerpo del hombre y al sentido de fortaleza viril masculina. Lo femenino busca ajustarse a la idea de sensibilidad, y por ende de debilidad. Entonces, la construcción cultural sobre lo femenino y lo masculino tiene correspondencia directa con el cuerpo de la mujer y del hombre. Es interesante resaltar que los atributos de lo masculino están relacionados con la fuerza y que esta es vista como una virtud. Para poder visibilizar la fuerza se busca la representación geométrica del cuerpo. La figura geométrica pura, como es el rectángulo, posee líneas rectas y definidas, y alude a un sentido más racional —afín a la geometría— que sensible. En tanto los atributos de lo femenino se enlazan con la sensibilidad, la representación de vientres abultados y senos prominentes unen a lo femenino lo sensible y la idea de la fertilidad; estas ideas se pueden ver en la representación de los diferentes cuerpos femeninos que están representados en el cuadro de Botticelli *La primavera* (1481-1482).

Enlazados como un dogma, bajo un mismo canon de belleza, la homogenización de los cuerpos separa de manera taxativa lo femenino y lo masculino. En un lento proceso de diferenciación cultural y social, los sujetos buscan adecuarse a estas nuevas ideas de corporalidades. Es así que, el cuerpo cotidiano comienza un pausado camino de sujeción a las nuevas normas sociales, y para ello se establecen estrategias corporales que permiten disciplinar los cuerpos y adoctrinarlos a estas nuevas normas de belleza. Esta nueva doctrina de belleza necesita dispositivos que funcionen como herramientas concretas para actuar sobre la carne. Si bien el ideal de belleza se puede concebir como un dispositivo, también las herramientas van a ser dispositivos de sujeción y el principal dispositivo es el indumento. La belleza, como biopolítica, necesita de sujetos dóciles que accedan a que sus cuerpos sean intervenidos, es por eso que

el sistema de la moda puede pensarse como estrategia de control sobre los cuerpos y accionar sobre ellos para que representen estas ideas binarias y heteronormativa sobre las corporalidades. Entonces, a grandes rasgos, la idea de belleza de los cuerpos durante los siglos XV y XVI quedaría plasmada de la siguiente forma: hombre/masculino/fuerza/geometrización; en cuanto a su contraparte, mujer/femenino/sensible/organicidad. Finalmente, cabría preguntarse si la idea de fertilidad está presente en ambas ideaciones a partir de la unión de fuerza/sensible; la belleza también moraliza los cuerpos.

La aparición del traje corto y la jerarquía de lo visible

Todo sistema de representación no surge de la nada sino que es la mutación constante de un sistema a otro, es entonces bajo esta idea que algunas prendas fueron cambiando de forma y función adaptándose a las nuevas necesidades de los usuarios de cada período. Por otra parte, también puede suceder que algunos indumentos se dejen de usar y sean abandonados, en este último sentido y para lograr construir la diferencia cultural entre el hombre y la mujer se abandona el indumento largo y holgado que cubría y desmaterializaba el cuerpo y que era común para ambos sexos (ver mosaico bizantino del emperador Justiniano I acompañado del arzobispo Maximiliano y de la guarda pretoriana; muro norte del ábside, Iglesia de San Vital en Rávena, 547 a.C.). Este proceso se produce en un período de tiempo que va de la Alta Edad Media (siglos V al X) a la plena edad media (siglos XI a XIII). Pero es durante la Baja Edad Media (siglos XIV al XV) cuando se produce la diferencia entre la indumentaria masculina caracterizada por el traje corto y la indumentaria femenina definida por el traje largo. En el periodo de la Baja Edad Media desaparecen por completo las formas antiguas, y hacia los años 1340-1350 es cuando las nuevas formas se generalizan por toda Europa. Se podría afirmar que la aparición del traje masculino corto, ajustado, cosido y cerrado constituye el primer indicio de la moda.

Los indumentos eran confeccionados por sastres y se acomodaban a las satisfacciones de la clientela. Durante esos siglos la tienda, el hogar y el taller se localizaban en el mismo lugar. Los sastres ambulantes atendían a la población que residía en el campo y que no podía acceder fácilmente a los centros urbanos. Los cortesanos requerían un extenso guardarropas, y a menudo vendían sus ropajes en establecimientos de segunda mano para recuperar parte de su costo, lo cual denota el por qué la moda era un pasatiempo de las personas acomodadas. Fue durante el Renacimiento en que se popularizó el estilo denominado acuchillado, surgiendo como resultado de la derrota de Carlos el Temerario en 1477. Cuando los suizos cayeron sobre sus tropas en Nancy para celebrar la victoria cortaron los estandartes, las tiendas y los lujosos vestidos del ejército de borgoñón, atando tiras a los desgarrones de sus vestidos. El acuchillado se caracteriza por tener las costuras abiertas, o cortar deliberadamente una prenda dejando visible el forro de la misma.

Hacia el año 1425 el término vestido (robe) se usa para las prendas de encima corta y holgada, otra nomenclatura que se destaca durante el siglo XV es que se denomina vestido de guisa común y antiguo al indumento de uso corriente para diferenciarlo del vestido de fantasía, usado por la nobleza para fiestas, torneos o asambleas. Si bien la estructura de la indumentaria durante este período es la misma para toda Europa es importante destacar que la diferencia se encuentra en las calidades de las telas, por ejemplo, el uso del damasco, terciopelo o raso para la nobleza, y el uso del paño para la burguesía. Una de las prendas que desaparece es la sobvesta (prenda de debajo) que se llevaba por encima de la camisa, y se funde con la chupa transformándose en una prenda de encima llamada jubón, que resalta la estructura del pecho y la cintura. Este nuevo traje masculino, que se consolida a mediados del siglo XIV, comienza a realzar las formas del cuerpo, las prendas cortas dejan al descubierto las piernas: las calzas son más ceñidas y estiradas, por ejemplo calzas forradas en piel, para cabalgar o calzas con suelas (ver *La Cámara de los Esposos*, 1465-1474, Mantegna, Palacio de Mantua) El reemplazo del traje largo por uno corto requiere de importantes modificaciones en las prendas inferiores. Las calzas dejan de ser dos piezas separadas para transformarse en calzas de cola, una sola prenda que cubre por completo la parte inferior del cuerpo desde la cintura. Las piernas se cosen entre sí incorporando una pieza triangular llamada braye que cubre la abertura delantera y trasera, antecedente directo de la bragueta del siglo XVI (ver retrato de Carlos I de España, Tiziano). La bragueta era otro accesorio importante, remarcaba la ingle masculina, se llevaba en la entrepierna con un triangulo protector con relleno, la bragueta iba sujeta al jubón. Las calzas eran únicamente utilizadas por hombres adinerados, ya que eran muy caras de producir. Los encañonados eran unas piezas ajustadas tubulares que se llevaban sobre las calzas para cubrir los muslos. Las medias fueron evolucionando, ya que anteriormente eran realizadas con tejido plano imitando la forma de la pierna, pero con la invención de la profesión del “tejedor”, se convirtieron en una prenda cómoda, ornando el tobillo. Las jarreteras (finas cintas anudadas por encima de la rodilla) eran las que sujetaban las medias. Para sostener las calzas se ataban fuertemente con cordones a las bragas y posteriormente al jubón. A mediados del siglo XV la parte superior de las bragas su cubrió con una especie de tira cilíndrica rellenas de tela almohadillada cuyo nombre era lodier.

Por su parte, el jubón (ver retrato *El sastre*, obra de Battista Moroni, 1570), fue una prenda que cubría la parte superior del cuerpo. Si bien es muy difícil precisar las características puntuales, se sabe que mantiene una estructura similar más allá de que su forma fuera cambiante en relación al rol social de quien lo usara o de la región geográfica en donde vivía. Pero se sabe que el jubón tiene su origen en la indumentaria militar y que fue usado como conexión entre el cuerpo y las placas metálicas que componían la armadura, de allí su rigidez y espesor. Una de las características principales es ser una prenda bastante rígida y de mangas ajustadas. Solía llevarse debajo de otras prendas como la huque u hopalanda, pero su uso como indumento exterior se va acentuando con el paso de los años. Debido a su estrechez y a la rigidez de los materiales con que se confecciona, fue necesario enlazar las partes de la prenda con cordones y ojales que permitan el movimiento, principalmente en hombros y codos.

El corte del jubón del siglo XV es de grandes sisas; a finales del siglo XIV, en Francia e Inglaterra tiene un cuello recto, llamado la carcaille, que crece progresivamente hasta llegar a las orejas, a comienzos del siglo XV. En el siglo XV el jubón se convierte en una prenda interior, usado debajo de la hopalanda.

Por su parte, la huca se caracteriza por su falta de mangas y por las aberturas a los lados del cuerpo. Al igual que otras prendas exteriores, sus bordes están ribeteados en piel (ver *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434, Van Eyck). Su origen se encuentra en la prenda usada por los soldados sobre la armadura. Está formada por dos piezas que caen una por delante y otra por la espalda. Corrientemente estaba enguatada y sobre costurada formando canales y festoneada con piel en sus extremos. Su largo era variable y podía o no ajustarse a la cintura total o parcialmente con un cinturón.

La hopalanda (ver *Les Petites Heures, de Jean de Berry 1412*, Duke Jean de Berry), fue una prenda exterior tanto de uso masculino como femenino, comparten características similares, pero puede ser corta para uso del hombre. La hopalanda fue usada por hombres más conservadores y también por aquellos en donde sus profesiones o estatus debían refutar la moda emergente de los indumentos cortos, como por ejemplo magistrados, alumnos y profesores universitarios, entre otros. Fue una prenda de carácter amplio y su largo era variable, podía llegar hasta los tobillos o debajo de la rodilla. Una de las características consistía en tener una abertura al frente ajustándose al talle con un cinturón. La hopalanda estuvo determinada esencialmente por dos aspectos, por un lado tener el cuello alto y en forma de embudo y, por otro, mangas con amplios puños; habitualmente ornamentada con festones en piel o con forma de lóbulo, muy propio de la época. En las altas clases la hopalanda era elaborada en sedas labradas, terciopelo, adornada a menudo con bordados y su interior podía hacerse de terciopelo, satén, lana o también de pieles. La forma corta de la hopalanda se denomina haicelin.

Otros indumentos para el hombre que surgen durante este período son: La jaqueta, prenda que surge también durante el siglo XIV y XV. Se podría definir como una especie de jubón ajustado y acolchado al frente, termina en una falda corta que cubría las caderas. Principalmente aparece en la indumentaria militar. La chaqueta, prenda civil derivada de la jaqueta pero menos ajustada. El tabardo, manto de parada corto y suelto de mangas muy cortas y a menudo abiertas, podía llevarse en los torneos. Alrededor del año 1440, parecen prendas que anuncian el traje del siglo XVI. Estos son:

- El paletto, prenda de vestir de encima con el mismo largo que el jubón, de mangas acuchilladas o largas y ajustadas.
- La journade, formada por dos extremos sueltos, por delante y por detrás.
- La manteline: igual forma que la journade pero más corta, se confunde con la huca.
- El gabán: prenda de encima abierta y cruzada. Con mangas largas y capuchón. Solía sujetarse con un cinturón. Es una prenda de abrigo.

Finalmente, entre la variedad de tocados masculinos tenemos el capirote, derivado de la caperuza o capucha. A la caperuza, ya separada e independiente de la capa, se le suma en el siglo XV una larga banda cosida que colgaba por la espalda o el costado llamada cornette o coquille, la cual le permitía al usuario crear una gran variedad de formas y estilos. La esclavina era la capa corta que se llevaba suelta sobre otras prendas o que iba cosida al cuello de una prenda larga generalmente de abrigo cerrada que rodeaba el cuello era el guleron; la abertura que encuadraba la cara la visagiere. Colocado de forma clásica, tirado hacia atrás para cubrirse el cuello, se denominaba ahornado. Para los funerales se llevaba hacia adelante se llamaba: encajado.

El cabello cortado en redondo o a la escudilla dejaba al descubierto la nuca y las orejas. En cuanto al calzado también toma las líneas puntiagudas del gótico dominante y las exagera hasta el límite que las leyes suntuarias le permiten. Al igual que en el largo de las colas de las faldas o la altura de los tocados, a mayor longitud mayor será el rango social de quien lo porta. El traje corto impone, no solamente una nueva forma de vestir, sino también de masculinidad, el jubón con su forma rígida resaltaba y estructura el torso formando una línea recta en los hombros y el pecho. Generalmente se ajustaba en la cintura lo cual resaltaba aún más esta geometrización de la parte superior del torso. Al estar enguatados generaban mucho más volumen en la parte superior, exagerando la estructura del cuerpo del hombre. El uso de las calzas dejaba ver las formas de las piernas, las cuales debían exponer un sentido de robustez similar a la parte superior, al estar más adheridas al cuerpo la braye hacía resaltar mucho más los genitales del hombre. Todos estos indumentos buscaban reforzar una idea de masculinidad; se podría afirmar en una primera instancia que la indumentaria del hombre está al servicio de la construcción de una masculinidad expuesta y de carácter artificial. La idea de fortaleza que impone la indumentaria masculina del período deriva de la mutación que sufren las prendas utilizadas para la lucha y que luego son transpuestas al indumento cotidiano. Este proceso de diferenciación entre indumentaria para el hombre y para la mujer es una primera instancia en el camino de la construcción cultural sobre el discurso de género binario y heteronormativo:

Un reparto se hace aquí, orientado claramente, y durante mucho tiempo, a los géneros hacia dos cualidades opuestas: la fuerza para el hombre, la belleza para la mujer; para uno el trabajo en la ciudad y en el campo, para la otra las tareas de la casa. Son fronteras decisivas entre los roles, fronteras decisivas entre los respectivos aspectos (Vigarello, 2009, p.30).

La nieve inmaculada y el lirio encerrado en un cristal

Al discurso de fortaleza, virilidad y razón que se impone en el cuerpo del hombre como una idea cultural de lo masculino, se va a contraponer la construcción cultural del cuerpo de la mujer, una idea de lo femenino estrechamente vincula a la sensibilidad como signo de lo débil y lo

irracional. Estos conceptos van a expresarse en formas orgánicas en donde la línea sinuosa de la silueta construye una estructura voluptuosa que puede contener la imagen de la fertilidad. La belleza del cuerpo femenino se valora y destaca con los nuevos trajes en relación a los volúmenes que el vestido genera, pero la mirada era moralizante y cargaba de sentido las formas, en este caso la silueta:

Como resulta muy evidente, no es que la forma sea nueva, sino que, en compensación, se hace más marcada con la amplitud de los hombros, con la inflexión de los costados, con la delgadez de los flancos. El talle cobra tanta mayor en la medida que su pesadez muy pronto se convierte en el modelo: los pesados del talle (...) del siglo XV son los torpes y los tantos, sea cual fuere su apariencia física, lo que refuerza aún más el sentido de la expresión. En otra parte, la mujer del caballero de Haynau es calificada como un poco pesada en el talle, sencillamente porque no era la más sutil del mundo (Vigarello, 2009, p.23).

Entonces, siguiendo una de las primeras ideas que se exponía al comienzo del trabajo, no es que existan nuevas prendas, sino que existen nuevos sentidos morales que hacen que el traje/vestido mute sus formas para adecuarse a estos nuevos significantes.

Sobre las prendas de uso íntimo se lleva un primer vestido conocido como cota o saya. Hay gran variedad de indumentos que se usan por encima de la cota, destacamos principalmente la cotardía, hopalanda y sobreveste. La cotardía se caracteriza por su escote pronunciado en forma de V, ribeteado en piel, así como puños y ruedo. El talle se marca debajo del busto con un cinto ancho que ciñe la prenda generando frunces verticales en la falda. Esta cubre las piernas por completo y generalmente tiene cola de largos variables (a mayor largo, mayor rango social). Las mangas de la cotardía serán muy estrechas a diferencia de las de la hopalanda.

La hopalanda es la más amplia, suelta y pesada de todas las prendas exteriores. Su característica principal es la amplitud y largo desmedido de las mangas. Además del exagerado tamaño, las mangas tienen decoraciones intrincadas y recortes que aportan fantasía a la solemnidad de la prenda.

Al igual que la cotardía, requiere de un cinto que ciñe el talle debajo del busto o en la cintura. La cola de esta prenda, al igual que sus mangas, es de un largo descomunal. La sobreveste es una prenda exterior que, al igual que las prendas anteriores, se lleva sobre la cota o saya. Generalmente reservada para la aristocracia y para ceremonias, este sobre-vestido no posee mangas y está muy abierto en los laterales, lo cual resalta la cintura ajustada y la cadera destacada por un cinto suelto.

Características generales del traje femenino:

- Moda del vientre prominente obtenido por medio de saquitos almohadillados.
- El traje femenino ciñe la parte superior del cuerpo realzando la silueta.
- La silueta era sinuosa se realza la curva lumbar, la anchura de las caderas y del busto.
- Es un traje muy ajustado con saya hendida y enlazada en la espalda.

- La cintura se afina por medio de costuras curvadas.
- Progresivamente se le añade el escote y peinado elaborado.
- El escote es el elemento innovador, pecho ajustado y escote amplio acentuaban el cuidado personal.
- La prenda interior era la camisa de tela fina o de seda, escotada y con mangas.
- La blanchet era una prenda larga de debajo, algunas veces acolchada y forrada, o de tela.
- El corset sustituye a la saya. Sus diferencias son pocas, es escotado y con mangas cortas que dejan pasar la camisa abierta mediante un corte, abrochado con cintas.
- Se lleva encima del vestido o lo sustituye.
- Falda amplia que arrastra por el suelo. Puede ser partida o blasonada.
- El escote redondeado y bastante bajo. En el siglo XV se vuelve triangular.

El vestido (traje de mujer) es una prenda larga que se pone como una camisa a través de la abertura del cuello y se recoge con la mano para andar o con un broche.

- El escote es en punta, se acentúa por delante hasta la cintura y menos bajo por detrás.
- El tassel es una banda de tejido generalmente negra, disminuye su profundidad y lo transforma en un escote cuadrado.
- Un pañuelo de gasa (gorgias o gorgrette) cubre los bordes.
- Un cinturón bastante ancho (bandier) se coloca debajo de los pechos.

Finales del siglo XV (durante el reinado de Carlos III y Luis XII)

- El vestido ha sustituido a todas las demás prendas.
- Continúa usándose la sobrevesta abierta para ceremonias.
- La forma del vestido se conserva:
- El corpiño plano con escote cuadrado.
- Manga a la francesa: recta y ancha terminada con una ancha vuelta
- Manga a la italiana: es de 2 partes (puño y brazal) unidas a la altura del codo por agujetas. Ahuecando la manga de la camisa.

Peinados y Tocados

- Cabello amontonado en las sienes o trenzado y enrollado alrededor de monturas metálicas encima de las orejas. (ver *Retrato de Ginebra de Benci* de Leonardo da Vinci)
- Se cubre primero con un tocado ligero sobre el que se sujeta con alfileres o tela (barbette) que cubre el cuello y la barba.
- Cuando estas dos telas se unieron, dieron origen al griñón, que sería el tocado de las viudas y de las religiosas.

- A finales del siglo XIV, una cofia de seda o una redecilla perlada envuelve la masa de pelo. Sobre este se colocaba un velo de tela (ver *Retrato de una dama*, de Rogier Van der Wayden)
- A finales del siglo XIV una cofia de seda o una redecilla perlada envuelve la masa de pelo. Sobre este se colocaba un velo de tela bordeado con cenefas de encaje fruncidos o plisados y sujetados con largos alfileres para formar una especie de alero: La huve (ver *Retrato de una mujer joven*, de Rogier Van der Wayden)
- A principios del siglo XV se coloca una tira cilíndrica que fue creciendo al mismo tiempo que las trufas y la cofia.
- 2 tipos: de los dos lóbulos y de pan hendido (ver *Retrato de una Joven muchacha*, de Petrus Christus)
- El tocado puntiagudo surge en 1440, aproximadamente. (ver *Retrato de María Baroncelli*, de Hans Memling)
- Todos estos tocados: huves, peinados corniformes se usaron hasta 1480.
- La caperuza comienza a perder su forma original a finales del siglo XV y se transforma en un capuchón, de terciopelo para la nobleza y de paño para los burgueses.

Todas estas características impactan en esta nueva corporalidad femenina, así como en el hombre la vista se posa sobre la parte superior del cuerpo; pero a diferencia de este, en la mujer se busca construir una silueta de carácter orgánico en donde la prime la ausencia de líneas rectas. La descripción que hace Vigarello en su libro *Historia de la belleza* es bastante claro a propósito de esta idea:

Esto confirma la lógica del edificio, cuyas subdivisiones elevadas serían de lejos las más logradas y también confirman la visión moral: la anatomía se halla orientada, en pendiente de lo noble a lo menos noble, de lo delicado a lo grosero. Resulta imposible evocar la verticalidad sin señalar el ascenso y la caída, la grandeza y la indignidad. El propio Ronsard sólo cita las partes elevadas del cuerpo: Los ojos, la frente, el cuello, los labios y los senos a menudo se junta con la garganta y el rostro (2009, p.22).

Cada prenda es parte de un dispositivo que disciplina y moraliza la anatomía de la mujer. Entonces, las manos, el rostro y la parte superior del cuerpo son el centro donde se posa la mirada y sigue siendo un prioritario objeto de belleza. La parte inferior, la menos noble, se encuentra oculta por amplias faldas en forma de cono.

Vestir el cuerpo de la mujer y del hombre es investir de feminidad o masculinidad a dichos cuerpos. Durante los siglos XV y XVI el ojo moral de la época construye un significante sobre el género que se encuentra íntimamente vinculado a las prendas de vestir. Cada prenda no solo cumple la función de abrigar o proteger al cuerpo sino también de otorgarle al mismo, por un lado, un sentido de belleza particular (lo bello en el hombre es la fortaleza, lo bello en la mujer es lo sensible), y por otro, un valor moral a cada fragmento de la anatomía. El indumento no

solo protege sino también oculta aquellas partes del cuerpo que son consideradas innobles y por ende poco bellas.

Referencias

Bataille, G. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Boucher, F. (2009). *Historia del traje en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen.

Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Italia: Lumen.

Panofsky, E. (1980). *Idea. Contribución a la historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Vigarello, G. (2009). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CAPÍTULO 2

Fuertes o venerables: sobre «la mujer» en el barroco español

Germán Casella

Ambas ciencias se han preguntado también por la imagen que los varones han dado de las mujeres, de sus funciones y su papel dentro de la sociedad. Una perspectiva crítica no permite avanzar sin la reflexión sobre las repercusiones que todo ello ha tenido y tiene en la construcción social y la configuración eclesial, e invita, muchas veces, a recrear y reescribir esa historia transmitida fundamentalmente por varones.

Carmen Yebra, BIBLIA, ARTE Y MUJER: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN BÍBLICA

Introducción

Esta investigación tiene como objetivo presentar un panorama general acerca de las representaciones visuales de lo femenino durante el período barroco español. Se rastrearán algunos temas iconográficos religiosos en la España del siglo XVII para recuperar las diversas visualidades sobre la mujer, entendida como una constitución discursiva (Butler, 2017). Así, por un lado, se tomarán los casos que tienen como intención cristalizar los modos de ser mujer hegemónicos en el tiempo señalado. Esto ocupará la circulación de imágenes de mujeres venerables, una categoría compuesta por arquetipos religiosos y monjas ejemplares. Estas servirán para volver sustantiva la realidad de lo femenino barroco español, pues su propósito es modelizar una identidad de género funcional al sistema político contrarreformista (Zaragoza Vidal, 2018). Por otro lado, se destacarán iconografías femeninas que tienen un rol activo en la vida política de algunas mujeres educadas y de alto estrato social. Será el caso del tema de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento cuyo abordaje visual sobre lo femenino se entiende únicamente a través de una lectura política activa (Álvarez Seijo, 2018). Si bien estas se registran como ejemplos específicos, son centrales tanto para espacios de enclaustre femenino como para erigir emblemas oficiales de mujeres con cargos monárquicos importantes.

Para la conformación de este panorama se deberán considerar algunos supuestos históricos sobre la categoría de mujer de la época. Repensar las asignaciones y teorizaciones sobre

la misma permitirá abordar las visualidades como parte de un programa cultural que también vuelve sustantivos a los géneros. Finalmente, una lectura comparativa de ambas líneas de representación abrirá un horizonte crítico para repensar el período barroco católico español en materia de género. Deberá sostenerse así una mirada deconstructiva cuya perspectiva de análisis se centre en los estudios de género y las historias del arte. Se podrá reflexionar entonces acerca de las (im)posibilidades visuales e iconográficas del momento, poniendo el foco en los modelos de lo femenino tanto cristalizado como discutido y apropiado.

Sobre «la mujer» en el barroco católico español y sus visualidades

Si bien es complejo y amplio buscar el sujeto político (Butler, 2017) detrás de la categoría de mujer¹ durante la España barroca, se partirá de pensarla como una asignación epocal a cargo de varones definidores. Esta última afirmación se sostiene, en principio, en el supuesto de que se asiste a un período histórico fuertemente marcado por los dogmas católicos. Tras las disputas propias del siglo XVI impulsadas por el protestantismo, entre 1545 y 1563 se celebra el Concilio de Trento asumido como un hito fundante en la historiografía del arte tradicional. En el mismo, se establecen algunas pautas para la promoción de comportamientos culturales sostenidas también en el uso de las imágenes religiosas. Se incluirán modelos educativos e ideologías teocéntricas que fomentan un orden social jerarquizado y sostenido en roles a asumir con sus respectivos esperables. Así se determinarán una serie de preceptos para las mujeres basados en la obediencia y subordinación, que se verán apoyados y promovidos por estas propagandas visuales. Al respecto pueden rescatarse los aportes de Begoña Álvarez Seijo (2019a) quien señala que esa nueva postura contrarreformista funciona como

un arma para el control de la realidad del género femenino, quedando reducido a un total sometimiento a los mandatos de los seres humanos naturalmente superiores, los hombres. De este modo, desde la segunda mitad del siglo XVI, se articuló todo un corpus teórico y visual en torno al género femenino cuya función era adoctrinar y controlar los modos de comportamiento de las mujeres, las cuales, por voluntad divina, eran inferiores por naturaleza, débiles y carentes de ingenio, al ser portadoras del estigma de Eva, de incitación al pecado (2019a, p.361).

¹ No debe obviarse que en términos políticos se trata de un período histórico en el que la genitalidad es definitoria de las identidades de género. Los binarismos y las asignaciones epocales determinan realidades cisgenéricas que se pretenden únicas y eternas. Al respecto Elsa Dorlin (2009) señala que es a partir del siglo XVII que se define un modelo bicategorial para el sexo que contempló a la vez cuatro grandes categorías: el sexo humoral (temperamento), el sexo gonádico (genitalidad), el hormonal (femenino-masculino) y el sexo cromosómico (genética). En ese sentido, si bien ser mujer siempre ha sido una condición política y performativa, se deduce que no sería parte del clima social del momento discutir sobre las permeabilidades del género y sus posibilidades de disidencia. Por tanto, el término «mujer» en esta investigación hace referencia a aquel reduccionismo histórico señalado y al binarismo compulsivo que esto supone.

La comprensión de la mujer del barroco español, entonces, es consecuencia de un sistema político eclesial que la disponía, por un lado, como una minoría pero a la vez como un sujeto necesario. Su rol como persona gestante y posterior maternidad es lo que la incluye en los programas político culturales oficiales. En este sentido es considerada parte importante para preservar el cristianismo en la España católica pero a la vez se sostiene su condición de débil y pecadora natural. Por un lado, su lugar en la nueva familia cristiana es central pues es quien asegura la perpetuidad del linaje. Pero por otro lado, ser mujer es una expresión de una obra imperfecta de Dios, por lo que se necesita de un otro ordenador que la encauce y eduque en el camino propuesto. Hay así cierto desentendimiento de la culpabilidad de mujer en su condición de pecadora nata y se disponen una serie de tratados ² que buscan instaurarla como obediente, dedicada y enclaustrada. Estos textos son escritos por varones y en ellos se describen y autorizan cuatro estados posibles para el género femenino: doncella, en matrimonio, viuda o religiosa. Cada una de ellas expresa ideales positivos que se enseñan de modo concreto y se reducen a una triple misión terrenal: “la moral, como madres y esposas fértiles; la social, como guardianas de la familia, [y] la divina, como mujeres expiatorias” (Álvarez Seijo, 2019a, p.369). Siendo así, habrá diversas disputas sobre el lugar de la mujer en la sociedad española y su consecuente promoción de modelos discursivos de comportamientos. Se espera que, a través de lo señalado, sea el mismo programa cultural el que promueva formas de ser que se esperan obedientes, castas (o fieles), laboriosas y silenciosas. Esta construcción de lo femenino, como ya se dijo, es parte de los planes de (re)educación de masas propio del concilio tridentino y de las monarquías españolas. A través de este medio se buscará tanto la estabilidad social como la construcción identitaria de cada grupo y, en el caso de las mujeres habrá dos tendencias de instauración reconocibles. Por un lado, los nuevos modelos de educación promoverán una postura humanista con antecedentes italianos. Contempla un progresismo discutible que permite la educación femenina relegada al ámbito del hogar. Heredera del humanismo del siglo anterior, esta rama propone ciertas autorizaciones a las mujeres aunque siempre en un lugar de subordinación masculina y doméstico religiosa. Pero por otro lado, un ala moralista consecuencia de las persecuciones inquisitoriales promoverá una educación femenina más severa y aco-tada fundada en justificaciones biologicistas. Se pondrán en circulación preceptos médicos que la instituyen como varón atrofiado y, por tanto, incapaz en muchos sentidos. Ambas posturas coincidirán en encauzar la educación de las mujeres desde sus infancias, en principio a cargo de madres o tutoras de conventos y siempre en el camino de la fe, lo doméstico y privado. Se delineará así una identidad que se cristaliza a través de los modelos educativos de la época y sus consecuentes elecciones iconográficas.

² Adriana Valerio (2016), Begoña Álvarez Seijo (2019a, 2019b) y Victoria Zaragoza Vidal (2018) coinciden en señalar los siguientes tratados que circulan por España en el siglo XVII sobre los modelos de mujer: *Libro llamado de la instrucción de la mujer cristiana...* de Luis Vives (1523); *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1583); *Coloquios matrimoniales* de Pedro Luxán (1550); *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora...* de Francisco Maroto (1642); *Libro intitulado vida política de todos los estados de las mujeres* de Juan de la Cerda (1599), entre otros.

Respecto del lugar de la mujer en el humanismo y su consecuente postura educativa cabe destacar los aportes de Adriana Valerio (2016). La autora se ocupa del momento previo a la reforma luterana a través de la autorización de traducir la Biblia a lenguas vulgares y sus consecuencias para lo femenino. Esto permitió el desarrollo de algunas interpretaciones sobre la historia cristiana y cierta circulación y apropiación del tema a cargo de mujeres educadas. Como ya se dijo, estas reelaboraciones personales femeninas luego serán cooptadas por el Concilio de Trento. En concordancia con el humanismo del siglo XV, se dio lugar a la revisión de la devoción moderna con el objetivo de discutir las mediaciones lingüísticas entre fieles y las interpretaciones de las Escrituras. La traducción de las mismas a lenguas nacionales es parte de una ampliación popular que invita incluso a laicos a realizar correctas interpretaciones sobre la Palabra. Dentro de esta accesibilidad al texto bíblico se incluye a las mujeres, quienes siempre con sus limitaciones epocales, se ven favorecidas con esta amplia difusión. Podrán encontrarse incluso casos de traducciones que presentan dedicatorias que incluyen a las mujeres como sujetos destinatarios³. Estos fomentan un mensaje cristiano que puede ser expresado sin distinción de sexo u oficio. Pero a pesar de que esto no significa una restitución del lugar político activo de la mujer, sí permitió la aparición de algunas voces femeninas luego excluidas de la historiografía del arte hegemónica. Por ejemplo, Valerio retoma el caso de Isotta Nogarola (1418-1466), una religiosa erudita educada en el latín que supo mantener diálogos públicos con importantes varones de la época. A través de su obra «De pari aut impari Evae atque Adae peccato» (1451) Nogarola se permite discutir sobre el origen del pecado original, atribuyendo a Eva un deseo de saber antes que poder. También pueden señalarse los aportes de Caterina Vigri de Bolonia (1413-1463) quien escribe «Le sette armi spirituali» (1475). Allí, se permite debatir sobre diversos modelos bíblicos mediante la comprensión de la Palabra de San Pablo pues considera el texto bíblico como una guía para la vida humana. En la misma línea Valerio también rescata la figura de la mística y monja Doménica Narducci da Paradiso (1477-1533). Como religiosa escribe una serie de epistolarios que tienen base en el convento de San Marcos, un centro activo de estudios exegéticos que ella sostuvo y promovió. También deben mencionarse los casos de mujeres aristócratas que fueron exponentes del humanismo femenino como Cecilia Coppoli (1426-1500), Camila Battista da Varano (1458-1524) y Lucrecia Borgia (1480-1519), Isabella Bresegna (1510-1567) y Vittoria Colonna (1490-1547). Todas las mujeres señaladas, educadas y cultas, estuvieron dedicadas a reinterpretar la Biblia a través de una lectura política sobre la posición de la mujer en la sociedad reformista.

Específicamente para el caso de España los escritos a cargo de mujeres están relacionados con la persecución a judíos y conversos. A la vez, estos se ven interpelados por el corte dis-

³ Tal y como señala Adriana Valerio "La primera traducción integral de la Biblia en Italia, por obra de Nicolo Malerbi (Venecia 1471), expresaba abiertamente la voluntad de preparar un texto comprensible sin establecer "ninguna diferencia entre varón y mujer ni entre personas de diferentes edades" (2016, p.13).

puesto por la Inquisición y las nuevas decisiones tomadas en el Concilio de Trento durante el siglo XVI. Así, los trabajos de eruditas como María de Ajofrín (-1495), Juana de la Cruz (1481-1534), Isabel de la Cruz (1512-1532), María de Cazalla (1487-1532), María de Toledo (1447-1507), entre otras más, se ven abolidos por los cambios impuestos. El más significativo será la renovada prohibición de la traducción de la Biblia a lenguas nacionales en la sesión de 1546 del concilio tridentino. Desde este evento, tanto mujeres como personas laicas dejan de tener acceso directo al texto bíblico para encontrarse con interpretaciones ya realizadas. Esto supuso que las estudiosas y sus aportes se vean cooptados por filtros de lectura jerárquicos, siempre a cargo de varones que autorizan lecturas parciales y específicas. La imposibilidad de acceder al texto por falta de traducciones impide líneas de investigación personales, condenando así a las mujeres a lecturas sesgadas. Se retoman las conceptualizaciones de la mujer como naturalmente inferior, por lo que se la debe apartar de la vida pública y de aquellas actividades que son consideradas masculinizantes. Es decir, que con la reconsideración del estudio sagrado como algo específico de varones de la Iglesia, el rol de lo femenino se ceñirá al círculo familiar o al de devotas religiosas. Se podrá coincidir entonces en que para la mujer “el Concilio de Trento supone un giro dramático y una dolorosa fractura respecto al pasado” (Valerio, 2016, p. 28). La preocupación por la libre interpretación de los textos sagrados autorizó a los movimientos de la Contrarreforma a limitar la participación femenina en la vida intelectual y pública. El acceso al conocimiento por fuera de lo doméstico se vuelve algo exclusivo del universo de los varones, mediante escuelas y universidades. La educación femenina se ciñe a la fe católica aprendida por tutoría en el caso de conventos o por seno familiar para niñas durante un corto período de tiempo. De este modo los avances humanistas en materia de acceso femenino del siglo XV se ven desautorizados, aunque con ciertas resistencias, en lecturas biologicistas moralizantes. Como se señaló en un principio, el ala humanista respecto de la educación femenina del siglo XVI consideró cierto progresismo, aunque discutible, fundado en el rol de mujer en la familia cristiana. Pero a la vez los altos cargos político-eclesiales entendieron y promovieron a las mujeres como incapacitadas naturalmente. Es el caso del científico Juan Huarte de San Juan y el religioso fray Luis de León quienes consideran inapropiada una educación femenina más allá de lo doméstico y el catecismo. Su fundamento radica en considerar a la mujer como de naturaleza inferior y carente de intelecto por lo cual no debiera corresponderle ningún otro papel que el de casada o devota. Así, debe únicamente estar enclaustrada, ser obediente y dedicada al servicio del varón pues su condición médica y moral así lo comprende. Por ejemplo, Juan Huarte de San Juan escribe en 1545 su *Examen de ingenios para la ciencia* en el que presenta un apartado sobre la inferioridad biológica de las mujeres. Considera que los humanos tienen los mismos órganos sexuales pero que los femeninos se encuentran replegados hacia el interior por falta de calor corporal. Se la considerará de este modo como un varón atrofiado y parte de una obra imperfecta de Dios. Así, la mujer era inferior tanto por voluntad divina como por “una deficiencia biológica originada por la predominancia en su fisiología de los temperamentos húmedos y fríos, causantes tanto de su pene interno como de su debilidad de espíritu y carencia de ingenio” (Álvarez Seijo, 2019a, p.365). Estas valoraciones morales y biologi-

cistas legitiman un tipo de sociedad que en la contemporaneidad puede leerse como patriarcal. Hay una autoridad científica de subordinación y opresión de la mujer que, como ya se dijo, la condena al ámbito de lo privado y al no acceso a la educación. De este modo, puede concluirse en dos lecturas generales sobre el rol de la mujer española en la vida cultural, política y social. Por un lado, una postura relacionada al humanismo del siglo XV que se ve cooptado por las limitaciones contrarreformistas. Esta permite a la mujer cierta educación religiosa doméstica por su condición de perpetuadora del linaje cristiano. No debe obviarse que siempre se trata de un acceso limitado marcado por la tutela masculina y con fines de servicio y devoción. Por otro lado, un ala más conservadora que se funda en estudios morales sobre la religión y se escuda en científicismos de la época entiende a la mujer como limitada desde su concepción. Su educación y rol en la sociedad española será el de estar subordinada al varón ordenador quien esperará de ella una descendencia o un servicio sin resistencias.

Sobre todo lo dicho anteriormente, respecto de la mujer y su lugar en la vida social de España en el siglo XVII, cabe señalar, a su vez, la existencia de un programa cultural que sostiene modelos femeninos a través de las imágenes. Durante el período barroco en la Europa contrarreformista se darán fuertes movimientos de propaganda visual sobre los dogmas católicos. El Concilio de Trento autoriza el uso de las imágenes y así la producción artística se orienta, entre otros objetivos, a enseñar sobre la nueva iglesia y los esperables para cada fiel. Al respecto Giulio Carlo Argan (2010) señala que las artes se relacionan “con los asuntos religiosos de su tiempo y se podría decir que el arte del barroco pretende transformar el ideal religioso en un ideal burgués, lo cual quiere decir: convertirlo en norma para la vida social y política” (p.111). Esto supone que las visualidades, más específicamente las religiosas, se tornan recursos pedagógicos que van más allá de la doctrina cristiana. Siendo así las implicancias cívicas determinan modelos de vida que en el caso de las mujeres son un recordatorio y un formador del sujeto político. A través de la pintura se (re)producen los comportamientos y esperables para la categoría de mujer católica que buscarán preservar los intereses de la sociedad patriarcal del momento. Finalmente, los tipos iconográficos oficiales posteriores al concilio tridentino en España intentan materializar los símbolos moralistas que se quieren imponer como modelos de conducta ejemplar para la mujer española (Álvarez Seijo, 2019b). El perfil propagandista y persuasivo, ya señalado, de la imagen barroca permite repensar el estudio de los rasgos diferenciables que se le otorgan a la mujer a través de sus visualidades. Se considera que la cultura barroca es altamente conductista en términos de sus imágenes, aunque esta condición doctrinaria del arte puede resultar reduccionista (Argan, 2010). Sin embargo, para reflexionar acerca de las representaciones de la mujer en el arte barroco español es una postura que colabora con el cuestionamiento de una sociedad hoy reconocida como cisheteropatriarcal. En este sentido, se podrán encontrar por lo menos dos modelos iconográficos que representan ideales de mujer tanto en un sentido hegemónico como de reinterpretación. Por un lado, podrán verse retratos de mujeres religiosas y figuras santas que cristalizan la función de la mujer dentro de la sociedad contrarreformista. Estas podrían relacionarse con la obediencia, la humildad y la castidad como ideales femeninos que se

vuelven imagen de las que se consideran mujeres venerables. Pero por otro lado, se retoman las iconografías de las llamadas mujeres fuertes del Antiguo Testamento, cuyo perfil político activo y de mujer poderosa servirá como ejemplo de vida para algunas mujeres de alta alcurnia. Si bien circulan en ámbitos privados y tienen menos recurrencia, son símbolo de poder y fortaleza y por tanto podrían pensarse como ciertas resistencias femeninas. A través del estudio y conocimiento de ambos modelos iconográficos podrá revisarse un panorama general de la mujer en el barroco español si se considera una lectura integral entre el clima de época, los escritos y la vida social de las imágenes.

Las mujeres venerables: el ideal de buena cristiana

Se trabajará en principio sobre las iconografías de las llamadas *mujeres venerables*, cuya producción visual es un modelo propagandístico que cristaliza la femineidad hegemónica del momento. A modo de sistematización se las dividirá en dos tipos: por un lado las mujeres venerables propiamente dichas como las entiende Victoria Zaragoza Vidal (2016). Estas son religiosas que viven en estado de gracia y buscan ser el reflejo de las figuras sacras autorizadas por la Iglesia. Y por otro, se trabajará con los *arquetipos* de mujer religiosa, según Begoña Álvarez Seijo (2019b) pues son el modelo a replicar para las mujeres terrenales. Estas se centran, en principio, en dos figuras reconocidas como la madre abnegada y la mujer arrepentida. Respecto del primero, el modelo de madre —y de mujer— ideal es el de la Virgen María. Protagonista en la iconografía del momento, no solo es parte de la instauración del dogma católico sino también el ejemplo de esposa fiel y madre devota. Es la contrafigura de Eva, pecadora original, pero a la vez es un modelo de excelencia complejo de replicar. A pesar de su carácter de referencia, María es un paradigma inalcanzable pues concentra todos los esperables en una mujer: es virgen y madre. Así, se genera una dicotomía entre los discursos visuales sobre la mujer imposible y la mujer terrenal que se resuelve con la circulación de otras figuras santas. Se buscaba que éstas fuesen modélicas, femeninas y (re)productoras de los ideales ya señalados: castas, humildes y laboriosas. Así, la imagen de la mujer refiere a la total santidad mediante el ejercicio del control, pero a la vez es reflejo de los vicios y los pecados del cuerpo. Esta fórmula se resolverá con la figura de María Magdalena, el ejemplo de la pecadora pero arrepentida como un esperable en la mujer naturalmente en falta. Su figura es entonces una «lucha de contrarios» (Álvarez Seijo, 2019b, p. 122) pues por un lado, conserva su sensualidad y sexualidad pero por otro es la purificación y el perdón por la penitencia. Así, previene el pecado de quien ya es pecadora naturalmente, ganando el perdón de Cristo por el abandono de los lujos y la lujuria. Se elige el momento del retiro y la reflexión posterior a la Resurrección como protagonista, donde los contrarios se hacen visibles. En términos de motivos, puede verse una tensión entre la sensualidad propia de la Magdalena y las limitaciones decorosas del Concilio. La posibilidad de sexualización de la figura femenina se traduce en un paño ligero, dejándola casi desnuda y con los cabellos

suelos que la cargan con cierto erotismo. Sin embargo, la actitud y atributos son de arrepentimiento y redención, pues suele llevar la cruz de la penitencia como demostración de haber obtenido el perdón de Dios. De este modo el tema se ciñe a una representación que si bien es sensualista, es parte de los preceptos tridentinos del decoro. María Magdalena funcionará como un modelo posible a replicar pues como la mujer de la época es una pecadora que entró en estado de gracia. Así, junto con otras santas, se vuelve esperable de comportamiento alcanzable y replicable que concentra las contradicciones que la mujer debe saldar por su propia condición de existencia.

Lo anterior podría funcionar, entonces, como una cristalización del género femenino hegemónico del momento histórico. Estos arquetipos de mujeres religiosas serán parte del programa cultural que se apoya en los supuestos y tratados ya mencionados. Pero a la vez deberá pensarse que las visualidades y temas iconográficos son también un promotor de sentidos. Siendo así, tanto la figura de María como la de Magdalena, y otras santas que han sido autorizadas por la Iglesia, modelos de vida de las mujeres terrenales. Esto puede verse en un tipo de mujer específico que dedica su vida a la gracia de Dios y que durante la Contrarreforma funciona como modelo vivo. A través de retratos con tintes didácticos y moralizantes pueden encontrarse casos de religiosas que se instituyen como ejemplo de virtud y conducta a imitar por otras mujeres. Tienen como precepto replicar la vida de los arquetipos ya mencionados, generando una red de repeticiones modélicas sobre lo femenino que vuelve sustantiva a la mujer. Se les llamará a este grupo mujeres venerables, que es

un título otorgado a personas de conocida virtud y dignidad. Venerables eran aquellas personas que habían muerto en “olor de santidad”, y que aunque no habían llegado a ser canonizadas habían desempeñado una vida ejemplar y en virtud, siendo veneradas por la población entre la que adquirirían fama de santas, consideradas como santas vivas que ofrecían un modelo a seguir (Zaragoza Vidal, 2018, p.1153).

En esta categoría se incluirán a religiosas cuya imagen circulará en retratos para conventos y en estampas de biografías que aseguran su llegada a mujeres no castas. Sobre los primeros se rescata su carácter propagandista que en el período se asienta en una función pedagógica y de formación de conciencia moral. Así, estos retratos de mujeres venerables buscarán imponer las virtudes religiosas de las mismas centradas en la humildad, la prudencia y la abstinencia. Cuentan con la particularidad de mostrar vidas ejemplares de mujeres en clausura pero también tienen circulación más allá de los conventos. Estos eran lugar de reflejo del orden social: aseguraban la reclusión de la mujer mientras dejaban el espacio público a los varones. Era un destino común para las solteras adultas, viudas o hijas de familias que no podían pagar el dote matrimonial. Si bien se prohibió durante el Concilio obligar a mujeres a tomar los hábitos, se las influía a hacerlo a través de estos modelos de comportamiento. Así, las vidas de estas religiosas venerables como conducta que toda mujer debía replicar eran parte de los preceptos políticos del momento. Sus retratos transmiten, por un lado, las cuali-

dades morales de los arquetipos, pero a la vez perpetúan la memoria de quienes lograron los objetivos del programa cultural. Habrá así diversas maneras de poner en tema las pautas de obediencia, humildad, sacrificio y docilidad mediante atributos o gestualidades. Por ejemplo, el uso de disciplinarios o penitencias que dan cuenta de los sacrificios y arrepentimientos para purificar el alma. Esto se combina con diversas posiciones corporales y gestos como manos en el pecho para la santificación o emulación de la Virgen en la Anunciación. Las cejas bajas y el rostro inclinado demuestra veneración mientras que la devoción se expresa de rodillas y con las manos en el pecho, como podrá verse en casos como los retratos de sor Gertrudis Anglesola o sor Beatriz Ana Ruiz (Zaragoza Vidal, 2016). En todos los casos se destaca la sobriedad de las representadas, en condición de humildad y desprendimiento de los bienes materiales como conducta ejemplar para todas las mujeres. Otro ejemplo a destacar es el retrato de la monja franciscana sor Jerónima de la Fuente (1620) pintado por Diego Velázquez. Aparece de pie en un gesto tenso y frenético que recuerda su paso por Filipinas, sosteniendo el crucifijo y libro con actitud confrontativa. Aún en vida había adquirido fama de santa por ser el ejemplo a seguir como (re)productora de los ideales de lo femenino hegemónico del momento. Sin embargo, no debe obviarse que los conventos eran espacios de mucha heterogeneidad pues se componía tanto de viudas como de mujeres devotas u obligadas. En ese sentido hay una notable diversidad de trayectos que si bien replica un modelo único, presentan distintos modos de vivir la clausura (Álvarez Seijo, 2019b). Puede destacarse el caso de sor Catalina de la Concepción y sor Clara María del convento de Santa Clara de Monforte de Lemos, quienes ingresan desde niñas al convento y obtienen retratos venerables. En el caso de sor Catalina de la Concepción, por ejemplo, promueve los sentidos de la devoción y la piedad. Se la representa en el interior de una celda como una evidencia de su clausura y de sus tareas que la dignifican como mujer de Dios. También lleva un cascabel, un crucifijo y unos libros que la posicionan como dedicada al estudio y la oración. En un sentido prácticamente opuesto, el retrato de sor Clara María la dispone en una de las arcadas del convento, con la bola del mundo siendo alejada por su pie. Bajo el hábito puede verse un flagelo como símbolo de la penitencia y lleva también un rosario y un breviario. En este caso también se ve como una mujer devota que renuncia al mundo pero a diferencia de su compañera, la espacialidad interior/exterior de la obra demuestra dos modos posibles de habitar los conventos religiosos.

Casos como estos en los que se busca la creación de un perfil positivo de la mujer están ligados también al género epistolar de biografías y autobiografías de religiosas que mueren con reputación de santidad. Muchas son acompañadas con pequeños retratos o grabados que las santifican y dan a conocer a la vez las virtudes de la época. Estas literaturas femeninas suelen ser escritas como confesiones finales por confesores y estaban influidas por las hagiografías, ya que pretendían ser imitación de vidas santas. Así, con estos textos acompañados de pequeños retratos religiosos hay una intención de conmover a las espectadoras. Se muestran disciplinarios que invitan a la penitencia y también hay casos de visiones sacras que buscan hacer reflexionar a la mujer destinataria. Un ejemplo de esto puede encontrarse a través de

Zaragoza Vidal quien retoma el caso de sor Josefa María García y su biografía como perfecta religiosa (2016). En ella se señalan virtudes como la esperanza firme, fe heroica y el temor- amor por Dios, que se concentran en un grabado de su imagen realizado por Joaquín Giner Grau acompañando el texto. En él se retrata la visión que sor Josefa tuvo en “la que Jesús le dilató el pecho, y le imprimió sus llagas, y le permutó el corazón” (p.1158). De este modo, el grabado ilustrativo es una imagen que busca conmover nuevamente a la fiel a seguir el ejemplo de la vida mística de esta venerable. Se valoriza el camino del sacrificio que tendrá sus recompensas por una vida según los parámetros políticos establecidos. Otro caso similar es el de la monja dominicana Hipólita de Jesús Rocaberti, quien escribiera su autobiografía en 1605 y confesara tener visiones con Cristo. Además, promovía la mortificación del cuerpo y el sacrificio como puede verse en el grabado que acompaña la historia de su vida. Estas estampas tienen carácter de devoción de las mujeres venerables, que a pesar de no haber sido canonizadas son ejemplos santificados sobre los modos cristalizados de lo femenino.

Finalmente, se podrá pensar que las producciones visuales son un instrumento pedagógico que moraliza acerca de las hegemonías femeninas planteadas. En la circulación de estas mujeres venerables, sean religiosas o arquetipos bíblicos, se promueven las políticas de un programa cultural que subordina a la mujer a un estilo de vida específico. Tal afirmación debe basarse en que el análisis de dichos paradigmas morales y políticos se apoyan y a la vez se fabrican mediante las visualidades planeadas. La imagen de las religiosas del barroco español podría entenderse así como un (re)productor de la categoría de mujer cristiana, puesto que delinea una femineidad marcada por la tutela eclesial y el permiso estatal. La categoría de mujer entonces toma fuerza sustantiva (Butler, 2017) a través de estos discursos visuales que son constitutivos de la sexo-generización femenina. Siendo así, los modos de representación abordados son

un elemento de indiscutible importancia a la hora de comprender cómo se fueron construyendo los roles del género femenino, según qué premisas y con qué fines fueron edificados, y cuáles fueron los modelos de virtud escogidos por la cultura barroca para que la mujer tuviese un espejo en el que mirarse y reflexionar, así, sobre cuál debía ser su papel y función en el seno de la sociedad en la que vivía (Álvarez Seijo, 2019b, p. 116).

A pesar de las variaciones en la representación se puede sostener que hay una serie de modelos que repiten unánimemente y que sostienen a la mujer como casta, devota, humilde y enclaustrada. Estos retratos de mujeres venerables cumplen la función, entonces, de volver accesible el camino de la santidad femenina, pues son ejemplo de vida posible y autorizada.

Las mujeres fuertes: el reflejo de poderosas

Si bien se ha tomado el ejemplo de las mujeres venerables como los que vuelven sustantivos los modelos de mujer esperables, existen otros que problematizan el panorama. Es el caso iconográfico de las llamadas mujeres fuertes del Antiguo Testamento, que refiere al

conjunto de figuras femeninas procedentes de la tradición hebrea. Sus hazañas se encuentran recogidas en el Antiguo Testamento. Tal y como cuentan sus historias, estas mujeres bíblicas son importantes porque consiguen salvar al pueblo de Israel. [En total son] veintidós mujeres bíblicas que sirven de modelo de mujer perfecta, tal y como se describe en el libro de los Proverbios. [También] se basan en referencias anteriores que las analizan de manera individual como prototipo de mujer fuerte, en el último capítulo de Proverbios (Martínez Jaen, 2017, p. 5).

Estos modelos femeninos, como podrá deducirse, son prácticamente opuestos a los de las venerables. Se trata de mujeres que ocupan un lugar central en el relato bíblico y que, por acción propia, superan los obstáculos que los hombres les imponen. Al respecto pueden recuperarse los aportes de Begoña Álvarez Seijo (2018) quien problematiza sobre la ausencia de representaciones de estas mujeres fuertes en la iconografía barroca española. Esto se atribuye a una doble condición propia de la realidad de España en el siglo XVII: por un lado se deberán tener en cuenta las luchas político-ideológicas contra los conversos. Las iconografías del Antiguo Testamento en general se vuelven secundarias para priorizar a un protagonismo de las del Nuevo Testamento en función de la imposición católica. Pero por otro lado, como se viene sosteniendo en esta investigación, estas mujeres fuertes y políticas contradicen los preceptos de la cultura conductista barroca española sobre lo femenino. Las moralidades, sumisiones y sometimientos que se proponen dentro del programa político-cultural no son compatibles con lo que este tema iconográfico representa. Las mujeres fuertes encarnan los valores y comportamientos que el catolicismo busca alejar pues tienen a la mujer con protagonista, generalmente con alta carga erótica y además personifican violencia contra los varones ordenadores (Bornay, 1998). De este modo, estos dos aspectos hacen que mientras que en otros países sea más promovida su presencia iconográfica, en España se vean relegadas a contextos privados y de menor circulación. Mujeres fuertes como Judith, Betsabé, Débora, Ester o Jael son desaprobadas en favor de las ya mencionadas venerables, la Virgen María y la Magdalena. Sin embargo, podrán notarse algunos programas iconográficos que las incluyen y en los que mujeres poderosas al interior de la realeza oficiaron como mecenas y diseñadoras. Se trata de monarcas para quienes estos ejemplos “se convirtieron en verdaderos símbolos de poder y fortaleza que personificaban todas aquellas virtudes que deseaban emular, convirtiéndose en verdaderos espejos en los que reflejarse” (Álvarez Seijo, 2018. p.22). Este gusto de las mujeres poderosas por las figuras fuertes del Antiguo Testamento coincide con su elevada posición social y relación con hombres políticos importantes. Y si bien se trata de excepciones frente a la sumisión

cristalizante que plantea el período, el estudio de su mecenazgo demostrará que las mujeres fuertes fueron modelo de virtudes para algunas monarcas. Puede destacarse, por ejemplo, el caso de Mariana de Austria (1638-1696) madre del sucesor Carlos II. Al momento de morir su marido, el rey Felipe IV, Carlos estaba aún en la minoría de edad por lo que como un caso extraordinario Mariana debió convertirse en reina regente. Debido a las sospechas que supusieron que la monarquía española estuviera bajo el mando de una mujer, se instituyó una Junta de Gobierno compuesta por nobles y eclesiales. Esto debilitó la continuidad de Carlos como rey en espera junto con una serie de oposiciones a cargo de su hermanastro Juan José de Austria, quien también reclamó el trono. La permanencia de Mariana de Austria como reina regente fue atacada así por una serie de conflictos de tinte patriarcal. Sin embargo esto llevó a que la reina ponga en marcha un conjunto de recursos con el objetivo de fortalecer su imagen como monarca legítima. Doña Mariana generó así un corpus visual que para demostrar su poder y permanencia mientras su hijo llegase a la edad de gobernar. Destaca un retrato oficial de carácter propagandístico que ella misma diseñó como respuesta a las críticas y que le valió su figura como mujer política. Fue realizado por Juan Carreño de Miranda en 1670 y muestra a la reina regente en el salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid. El retrato lleva varios atributos que lo posicionan en su función político propagandista: por ejemplo, ella viste luto por la muerte de Felipe IV como un modo de legitimar su poder que le viene dado por matrimonio. También en el fondo están los espejos de marco de ébano y las águilas, símbolos de la realeza y la Casa de Austria. Pero llama la atención también que colgado en la pared pueda verse el cuadro de Judith y Holofernes de Domenico Tintoretto, hijo del reconocido Jacopo. Es esta la imagen de una mujer fuerte del Antiguo Testamento que, tras una serie de sucesos relacionados con su viudez, termina cortando la cabeza del general Holofernes para liberar la ciudad de Betulia. Así, Mariana de Austria elige la figura de la viuda valiente para acompañarla en su imagen oficial y envía con esta un mensaje propagandístico. Ambas son viudas y Mariana lo ostenta como legitimación de su poder pero al mismo tiempo la vuelve decorosa por respetar los atavíos esperables. En simultáneo, el cuadro en el fondo de Tintoretto en el que Judith, mujer fuerte, corta la cabeza del varón sometedor podría funcionar como alegoría de las virtudes de la Reina (Álvarez Seijo, 2018). Como mujer, es puesta en duda pero su visualidad oficial la muestra de este modo como justa, valiente y capaz de realizar cualquier sacrificio por el bien de la población. Es en parte una personificación de Judith y ella misma elige mostrarlo así: una viuda con espada en mano que está dispuesta a impartir justicia.

Otro caso que puede señalarse de monarcas poderosas que se ven personificadas en las mujeres fuertes es el de Margarita de Austria Estiria (1584-1611) quien fuera reina consorte de Felipe III. Ella encargó la decoración de la antecámara de la reina del Palacio Real de El Pardo en el que podrá verse su admiración y paralelismo con la vida de la bíblica Ester. A Margarita se la conoce como una mujer devota del catolicismo que influyó a su marido mediante la toma de una posición política activa. Fue separada de su familia desde muy pequeña y sostuvo una enemistad declarada con el duque de Lerma, Francisco de Sandoval, quien aconsejara al rey en dirección opuesta a Margarita. Si se profundiza en estos datos podrán notarse varias coinci-

dencias con la historia de Ester del Antiguo Testamento. Esta mujer fuerte, también separada de su hogar para casarse con el rey, salvó al pueblo hebrero de una conspiración de exterminio a cargo del consejero del rey de nombre Amán. Ester consigue la piedad del rey Asurero por su devoción hacia ella y demuestra los planes del consejero quien termina siendo repudiado (Martínez Jaen, 2017). En este sentido, Margarita se sentiría reflejada en la figura de Ester pues, como ella, estaba en constante disputa con los planes malévolos del duque de Lerma. Así, en 1613 la reina encargó a Jerónimo de Cabrera la decoración de la antecámara de la reina del Palacio Real del Pardo. En esta se personifican las virtudes de la reina centralizada en la historia de Ester como una alegoría a la vida de Margarita, que es acompañada por otras siete mujeres fuertes. En la bóveda completa el programa el momento en el que Ester logra el repudio de Amán, que podría ser un paralelismo con las intenciones de la reina para con el duque de Lerma (Álvarez Seijo, 2018). Llama la atención la selección de este pasaje pues tradicionalmente se representa el momento de la coronación de Ester. Siendo así, este espacio diseñado para su ostentación personal es reflejo de la personalidad de Margarita y sus virtudes de reinado. Se apoya en las mujeres fuertes para demostrar sus intenciones de aconsejar a la corona en un sentido comunal y no siguiendo los intereses personales.

Por último, debe señalarse el caso de sor Ana Dorotea de Austria (1612-1694), quien fuera hija ilegítima del emperador Rodolfo II. Sobrina de sor Margarita de la Cruz, fue una monja importante del monasterio Nuestra Señora de la Consolación también llamado las Descalzas Reales. Ingresa desde niña por petición de su tía y es formada bajo su supervisión en este convento, que fue uno de los más importantes espacios de poder femenino al interior de la monarquía española⁴. Sor Ana Dorotea fue una de las personalidades femeninas más influyentes de la dinastía Habsburgo pues mantuvo relaciones estrechas con los papas Alejandro VI, Clemente X e Inocencio XI. Fue consejera política también de Felipe IV y se convierte así en una de las mujeres mejor informadas del siglo (Álvarez Seijo, 2018). En este sentido sostuvo también al interior del convento una fuerte labor de mecenazgo destacando la Capilla de la Virgen de Guadalupe (1653). Fue ejecutada por Sebastián Herrera Barnuevo y diseñado por sor Ana como un reflejo de la personalidad de la fundadora del convento y de las mujeres religiosas que en él habitaban. Está ubicado en el ala este del claustro y tiene el formato de un altar con características de retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe, aunque actualmente fue reemplazada con una Inmaculada. Está coronado por las águilas de Austria y una inscripción con el nombre de sor Ana Dorotea que anuncia su mecenazgo y linaje familiar. Abajo, el camarín compuesto por veintiún paneles pintados sobre espejos con pasajes de las vidas de mujeres fuertes del Antiguo Testamento dispuestos en pares. Es, en conjunto, “una alabanza y apoyo de la Casa de Austria al dogma de la

⁴ El monasterio Nuestra Señora de la Consolación (Descalzas Reales) está ubicado en Madrid y se fundó en 1559. Fue un proyecto de Juana de Portugal (1535-1573), hija de Carlos V y hermana de Felipe II. Una vez enviudada del príncipe de Portugal queda a cargo de un palacio que se convierte en uno de los centros más importantes de poder femenino del momento. Como señala Álvarez Seijo (2019c), contó con protección de la monarquía pues muchas de las monjas residentes eran de linaje real. Esto supuso “una apertura hacia las relaciones de poder con la corona y aseguraba la defensa de sus intereses y el establecimiento de una red de contactos con el resto de familias con peso político y económico del Estado” (p.145).

Inmaculada Concepción y, al mismo tiempo, actúa como espejo que el que debían mirarse las clarisas descalzas” (Álvarez Seijo, 2018, p.25). Para su diseño y encargo sor Ana se basa en el libro *Elogios de las mujeres insignes del viejo testamento* (1627) escrito por Martín Carrillo por petición de sor Margarita de la Cruz. Siendo así, es probable que esta capilla sea también un homenaje a la tía de sor Ana y los valores femeninos que ella promovió como directora de las Descalzas Reales. Así, de las cincuenta y cuatro mujeres fuertes mencionadas en el libro, el programa iconográfico retoma dieciocho para disponer a los lados del retablo. Podrán encontrarse tanto las mujeres gobernantes, valientes e inteligentes como las abnegadas que fueron madres a pesar de su infertilidad (Álvarez Seijo, 2019c). Todas están pintadas sobre espejos y llevan los nombres de las heroínas bíblicas, lo que las vuelve reconocible fácilmente. Si bien las mujeres fuertes siempre han sido consideradas una prefiguración de la Virgen en los estudios bíblicos, en este caso cumplen también una función simbólica. Esto quiere decir que es una obra de mujeres pensada para otras mujeres y que funciona como modelo de referencia. Además de la literalidad del reflejo ante la obra por ser óleo sobre espejos, es central pensar en las variables de poder político y rol de la mujer que atraviesan este conjunto iconográfico. La utilización del libro encargado por sor Margarita como fuente primaria, su emplazamiento en un centro de poder femenino y el rol social de sor Ana Dorotea son factores que complejizan el estudio de caso. La condición de mujer religiosa en este convento entonces estará marcado por los valores de inteligencia y poder que representan estas figuras bíblicas.

En un momento histórico en el que los modelos femeninos venerables ofrecen cristalizaciones femeninas en pos de la sumisión y obediencia, los casos mencionados no deben pasarse por alto. Las mujeres fuertes ponen en valor las aptitudes femeninas que son negadas y prohibidas por el sistema eclesial. A la vez reivindican su lugar en la jerarquía, su poder y características atribuidas masculinas como la valentía, la astucia y la inteligencia. Los tres casos citados, entre otros que seguramente se podrán encontrar, demuestran que las mujeres de altos estratos se hicieron lugar también dentro de un universo patriarcal. A pesar de tratarse de imágenes de poca circulación no debe obviarse todo lo señalado sobre los accesos de la mujer barroca. Estas mujeres políticas se abren camino entre varones ordenadores y se permiten buscar su reflejo en las prefiguraciones de poder femenino de la Biblia. Es interesante no perder el foco de la educación limitada y los permisos masculinos para acceder a los escritos que, aún así, no detiene a un grupo de mujeres de apropiarse de un modelo específico. La cultura barroca española es un programa religioso y político que produce discursos opresores sobre la mujer como categoría constitutiva. Deberá pensarse que la ausencia de las mujeres fuertes en el mundo visual es parte de esta misma maquinaria de construcción de lo femenino promovido por la cultura contrarreformista. Si bien se asegura con esto relegar el acceso de las mujeres a la vida social y política se pueden asumir los casos señalados como apropiaciones y reversiones activas de los modelos impuestos. A pesar de no tratarse de referencias hegemónicas, estas iconografías de mujeres fuertes también contribuyen a volver sustantiva la realidad del género si se asume que fueron reflejo de mujeres políticas poderosas.

Buscar a «la mujer» entre las venerables y las mujeres fuertes

Se propuso presentar un panorama general sobre la categoría de mujer en el barroco español a través de revisar algunos temas iconográficos. Esto supuso pensar el posible sujeto político detrás de la categoría mediante ciertas concepciones de época acerca los accesos posibles para la mujer. Así se reflexionó sobre dos tendencias, marcadas una por una tradición más progresista y otra por determinismos biologicistas y moralizantes. Todo ello es parte de un programa cultural contrarreformista que entiende a la mujer como una minoría que debe ser controlada y formulada. Pero a la vez debe ser parte central de la sociedad para perpetuar la familia cristiana y los sentidos de la nueva iglesia. Por ello, se tomaron dos grupos iconográficos para asumir las visualidades como constitutivas y (re)productoras de los modelos de mujer barroca. El primero de ellos fue el de las mujeres venerables, compuesto por un lado por modelos de madre y de mujer arrepentida y por otro por religiosas replicadoras de estos sentidos. A través de retratos y grabados se ponen en circulación los modelos de buena cristiana como casta, fiel, devota y enclaustrada. Se propuso que estos son modelos hegemónicos que cristalizan al género femenino y lo vuelven sustantivo si se piensa en el aspecto persuasivo del arte del momento. Pero por su parte, el segundo grupo iconográfico se constituyó con las llamadas mujeres fuertes del Antiguo Testamento. Estas son figuras femeninas de poder que personifican atributos opuestos a los protagónicos e impuestos por la cultura contrarreformista. Así se tomaron casos de mujeres de alta alcurnia y de concentrado poder político español. Se verían reflejadas en ellas a partir del mecenazgo de obras que incluyen estos temas bíblicos de mujeres fuertes. Se podría pensar así que este tema iconográfico es parte de una postura activa de un grupo femenino específico que entiende a las mujeres fuertes como reflejo y modelo de vida.

De todo lo señalado deberán tenerse en cuenta dos aspectos: la condición discursiva de la categoría de mujer y la separación categórica de los temas iconográficos. Las subordinaciones y exclusiones comentadas en el período son actos performativos del género femenino (Butler, 2017) pues repiten discursos sedimentados. Siendo así es importante repensar algunos aspectos de la historiografía del arte tradicional para buscar a las mujeres en sus ausencias. Ser mujer siempre fue una categoría política, por lo que debe atravesarse esta condición con el aspecto pedagógico y persuasivo del arte barroco español. Esto supone, entonces, atribuir a las visualidades una condición (re)productora de sentidos sobre lo femenino. Así, el segundo aspecto a repensar es sobre la separación iconográfica realizada. Si bien es categórica y sistematiza el estudio, es un modo de invitar a la reflexión sobre lo (im)posible en la constitución performativa de la mujer. Los binomios público-privado, sumisión-poder, activo-pasivo atraviesan ambas tendencias de representación porque son parte de una imposición que hoy puede leerse como patriarcal. La exclusión de las mujeres de la vida social activa no solo se ve reflejada en las artes sino que también es producida por ellas. En este sentido, es significativo el estudio de las respuestas femeninas ante las opresiones políticas mediante las visualidades que las implican. Las premisas y objetivos que las construyen posicionan a la mujer dentro de las jerarquías sociales mediante la

circulación de modelos. Ahora bien, la imagen como herramienta discursiva y constitutiva también fue apropiada por algunas mujeres y es desde allí donde deberá pensar el barroco español. Es un período marcado por las turbulencias políticas y religiosas que cambiaron los paradigmas precedentes. Siendo así, será central revisar los aportes y omisiones de mujeres que tomaron las artes como espacios políticos de construcción de su propia identidad como grupo social.

Referencias

- Álvarez Seijo, B (2018). Las mujeres fuertes del antiguo testamento. Un modelo de feminidad para las mujeres de la Corte española en el siglo XVII. En J. Sierra Sánchez y J. Gallardo-Camacho (eds.), *Identidades culturales, narrativas creativas y sociedad digital* (pp. 21-19). Madrid: Global Knowledge Academics.
- Álvarez Seijo, B. (2019a). ¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700). En M. Fernández Valle, C. López Calderón e I. Rodríguez Moya (eds.), *Universo Barroco Iberoamericano 8 volumen* (pp. 359-375). Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora.
- Álvarez Seijo, B. (2019b). Subordinadas sustantivas: la mujer a través de la pintura barroca gallega. En F. Quiles García, M. López Pérez (coords.), *Barroco vivo, barroco continuo* (pp. 114-131). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez Seijo, B. (2019c). En-Clave de género. Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la Capilla de la Virgen de Guadalupe de las Descalzas Reales. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 29 (30), 143-167. doi: 10.15366/anuario2017-2018.29-30.06
- Argan, G. (2010). La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (96), 111-113. Recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2301/2259>
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Martinez Jaen, A. (2017). *Iconografía cristiana en el barroco español. Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento* (Tesis de grado). Recuperado de https://www.academia.edu/35807386/trabajo_final_de_grado_iconograf%C3%8da_cristiana_en_el_barroco_espa%C3%91ol_las_mujeres_fuertes_del_antiguo_testamento
- Valerio, A. (2016). La Biblia, las mujeres y la crisis de la Europa moderna. En M. Giordano y A. Valerio (eds.), *Reformas y Contrarreformas de la Europa católica (siglos XV-XVII)* (pp. 11-38). Madrid: Verbo divino.

Yebra, C. (2015). Biblia, arte y mujer: análisis e interpretación bíblica. En G. Seijas (ed.), *Mujeres del Antiguo Testamento: de los retratos a las imágenes* (pp. 15-26). Recuperado de <http://www.verbodivino.es/hojear/4238/mujeres-del-antiguo-testamento.pdf>

Zaragoza Vidal, M. (2018). Venerables mujeres. El retrato religioso femenino como elemento didáctico y adoctrinador en época barroca. En M. Pérez Samper y J. Betrán Moya (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico* (pp.1151-1162). Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.

CAPÍTULO 3

Las Sirenas en el mundo Andino y Colonial Construcción de un imaginario femenino

María Guimarey

Introducción

El presente trabajo se enmarca en los actuales estudios de género y de la problemática de la Mujer en los distintos momentos de la historia. Se propone aquí hacer un acercamiento comparativo de la configuración del mundo de lo femenino y de la Mujer entre las sociedades andina pre-colonial y del mundo colonial (y a través de éste del mundo europeo, dado el proceso de sincretismo) buscando desentrañar sus puntos de contacto y sus divergencias. El objetivo es analizar a la Sirena, en tanto ser mitológico de marcada carga simbólica respecto de la Mujer, como motivo iconográfico recurrente en ambas culturas. Estos seres mitad humano mitad animal, aparecen representados en muy diversas formas tales como cerámicas, textiles y hasta en la literatura. De esta manera, se busca dilucidar, si estos personajes podrían ofrecer un punto de estudio válido para establecer una comparación entre ambos mundos, en lo que respecta a la construcción del imaginario de lo femenino.

Algunos posicionamientos teóricos para abordar el tema

Según expone Sara B. Guardia en su texto “Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas” del año 2005, los estudios de género ponen

al descubierto los espacios femeninos, los modos de vida particulares de las mujeres, las prácticas culturales que les pertenecían a ellas y no a los hombres” (Morant, 38). Permiten estudiar elementos fundamentales como los mitos, símbolos, conceptos formales de lo femenino, y cómo se interpretan y trasladan a la educación, la ciencia, las leyes y la política [y *al arte*]. También, analizar las relaciones de poder, la ideología, y la pertenencia a distintos grupos sociales (Guardia, 2005, p. 15).

Guardia cita en su libro a la historiadora norteamericana Joan Scott, especializada en historia de las mentalidades, con grandes aportes a la historia de género e historia de la mujer. Según Scott, el género es “una construcción histórica y un campo de articulación de relaciones y de producción de significados de poder, que operan desde la diferencia sexual a través del lenguaje y el discurso” (Scott, 1993, pp. 289-291 citado por Guardia, 2005, p. 15).

En lo que respecta a las sociedades prehispanicas, existen diferentes visiones acerca del rol que podría haber tenido la Mujer y el mundo de “lo femenino” en relación a su posición en los diversos estamentos sociales. En el artículo “Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal / decolonial” publicado en 2017 en la *Revista Red de Estudios Sociales*, Alberey Rodríguez, expone lo siguiente:

Mientras que María Lugones adjudica el desarrollo del patriarcado al proceso colonial, las autoras Cabnal, Segato y Paredes □ cada una desde sus particularidades conceptuales □ apuntan a la idea de que hubo —antes de la intrusión— un patriarcado al interior de las comunidades precolombinas, al que Julieta Paredes llama “entronque de patriarcados” (Paredes, 2010) y que se ha venido agudizando en una serie de negociaciones a favor de los hombres de las comunidades □ aunque también estresándolos en un proceso de emasculación que reproduce violencias en crecimiento constante □ , que trasladaron las relaciones, de los vínculos complementarios de la dualidad, a un patrón de poder con jerarquías autoritarias otorgadas únicamente a la figura masculina, basado en los binarismos occidental-moderno-coloniales (Rodríguez, 2017, p. 119).

Según lo expuesto, existirían a grandes rasgos dos corrientes, o líneas de interpretación, respecto del desarrollo del modelo patriarcal en la historia del continente americano. Una que ve en el mundo de la América Antigua la pre-existencia de estructuras patriarcales, machistas, e incluso a veces heteronormativas, que se fusionarían, sincretismo mediante, con las estructuras introducidas por los pueblos europeos; y otra que propone que fue la invasión europea del continente americano la que trajo consigo las estructuras patriarcales, desconocidas hasta entonces por las culturas originarias, reconfigurando las mentalidades hacia formas patriarcales. El análisis aquí propuesto, de rastrear la representación de las sirenas en el mundo colonial y en el mundo andino, puede abonar, o más bien echar luz, respecto de las tesis que sustentan estas dos corrientes de pensamiento. Más allá de esto, cualquiera sea la postura en la que nos inscribamos, es posible afirmar que los estudios de género acercan visiones nuevas y complementarias al estudio de las sociedades y su devenir histórico. Estas lecturas permiten reinterpretar una vez más los mitos, los símbolos, y el arte de una cultura en un determinado período, comprendiendo la producción de significados de poder, que operan a su interior, desde la diferencia sexual a través del lenguaje y el discurso. Todo esto permite reconfigurar la comprensión que tenemos de las culturas a lo largo de la historia, para leerlas a la luz de las relaciones de poder que surgen del binarismo Hombre / Mujer, y que conllevan en su íntima constitución asimetrías que configuran ellas mismas todo un universo.

Las Sirenas en el mundo colonial andino del Lago Titicaca

La representación de Sirenas en el arte colonial de la zona circundante al Lago Titicaca es bastante frecuente. Este motivo iconográfico se encuentra en muy diversos formatos que van desde la ornamentación arquitectónica hasta los tejidos y la cerámica, pasando por los Kerus o “queros” vasos de madera usados para beber chicha en contextos rituales y de reciprocidad.

El mundo colonial resultó de un largo proceso de sincretismo que derivó en formas completamente nuevas y originales respecto de sus referentes tanto europeos como andinos. Sin embargo, se puede rastrear en el mundo colonial, y específicamente en las producciones a que dio origen, rasgos estilísticos representativos de cada una de las tradiciones que allí confluyeron. En este sentido, y respecto de la representación de la Sirena como motivo iconográfico, dice Sandra Caqueo Henríquez en su artículo titulado “Sirena Colonial: encantados en América. Las sirenas andinas” que

Lo que llega a América no es la forma clásica de la sirena sino que su recuperación renacentista que se encuentra influida tanto por la interpretación cristiana de los motivos clásicos, como también por los grutescos y otras figuras fantásticas de carácter profano que tuvieron presencia en contextos religiosos pero que como eran ornamentales podían coexistir con los símbolos religiosos (Caqueo Henríquez, 2017).

Además, la autora dice que

la experiencia visual durante los s. XVII y XVIII tenía una fuerte influencia occidental (...) Por ejemplo, los queros tradicionalmente no representaban objetos, animales o personas lo que significa que no apelaban a un referente como lo hace en cambio la representación zoomórfica de la sirena” (Caqueo Rodríguez, 2017).

En el Texto “Las sirenas de Sarhua” del año 2004 publicado por Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda, los autores explican que

No las trata bien la mitología griega. Son la contraparte maligna de las musas, mientras éstas desarrollan sus artes para deleite de los hombres y dioses, las sirenas cantan y seducen, pero para devorar a los hombres que están al alcance de su voz (Millones Tomoeda, 2004, p. 16).

En un principio las sirenas eran seres alados, similares a aves rapaces con rostro femenino, que con su canto atraían a hombres desprevenidos ofreciendo conocimiento, promesa que recuerda la tentación de la serpiente a Eva en el Paraíso. Las sirenas aparecen vinculadas al mundo inferior. Una tradición recogida siglos después por Ovidio, las hace servidoras de Ceres, cuya hija Proserpina había sido raptada por Hades. Su asociación con la muerte y el mundo

interior, adonde se resignó a vivir Proserpina, es evidente por la conducta de las sirenas, dispuestas a atraer y devorar a quienes fascinan con su canto. Señalan Millones y Tomoeda:

Con la conversión al cristianismo, se divulga la imagen y simbología de los peces como seres justos. Y aunque apenas se le menciona en el Antiguo Testamento, esta representación se multiplica en los evangelios, sobre todo a raíz de la promesa que Cristo ofrece a sus apóstoles: “Yo os haré pescadores de hombres” (Mateo 4:19; Marcos 1: 17; Lucas 5: 10). Esta percepción que adopta la Europa cristiana tiene consecuencias en la imagen de la sirena. Mientras que el Salvador pesca, es decir, rescata a sus fieles de las incertidumbres del mundo (representado por el océano), la sirena los arrastra hacia el fondo del mar que equivale al infierno. Esto no quiere decir que desapareciese de la arquitectura o esculturas cristianas; al contrario, su presencia se multiplica con el arte románico entre los siglos VI y XII especialmente en Francia. Cabe destacar que su representación marina (con cola de pez) desplaza lentamente a la de ave rapaz, y que los intentos de condenar su figura ya no se basan en la vieja tradición homérica. Aparte de la consideración demoníaca, el tratado sobre la cultura occidental que compuso Isidoro de Sevilla tiene una reflexión que no sólo rechaza la versión greco romana (...) La reflexión de Isidoro, que podríamos fechar alrededor del año 620 de nuestra era, pone énfasis en la fascinación sexual atribuida a las sirenas, sean o no personajes de la realidad. Situación que contrasta con la inexistencia de los órganos sexuales femeninos que corresponderían a su parte de pez, lo que acentúa la falsedad de las promesas de amor que las creencias populares atribuyen a su canto (Millones Tomoeda, 2004, pp. 17-18).

Veamos a continuación un par de ejemplos de representación de sirenas en el mundo colonial. En un detalle de la catedral de Puno, construida hacia 1757 por Simón de Asto, se observa una sirena que toca un charango (<http://sugieroleer.blogspot.com/2017/05/tres-historias-con-sirenas.html>). Esta imagen remata el nicho que alberga la escultura del Santo al que está dedicado el Templo. La sirena está limitada arriba por el friso, debajo por la clave del arco y a los lados por los capiteles de las columnas. La figura ocupa casi la totalidad del campo plástico, generando así una cierta sensación de asfixia. El personaje yace recostado sobre un codo del brazo flexionado, de forma lateral y con la mirada de frente hacia el espectador. Tiene la cabeza en la mitad izquierda del plano y la cola de pez en la mitad derecha, haciendo que el sentido de lectura vaya de lo humano hacia lo animal. A su alrededor, se observan motivos florales, tanto en las esquinas inferiores, derecha e izquierda, como por encima. Hojas, tallos, flores. La figura humana presenta un tratamiento bastante esquemático, planimétrico. Los senos (que son un carácter sexual secundario femenino), asoman por debajo del instrumento apoyado sobre el pecho. Aún así, se hacen bastante presentes en relación a su tamaño y volumen, dejando clara la pertenencia de género de la sirena. De la cintura para abajo presenta una cola de pez con escamas que están representadas (al menos en las filas superiores) con una nervadura central, similares a las hojas de origen vegetal. Presenta una faja en la zona media que se-

para ambas partes (mujer-pezu) ciñendo la figura y marcando muy probablemente la cintura atribuida a la figura femenina. Hay cierta placidez en el gesto del rostro y esboza una sonrisa en sus labios. El cabello está representado de forma esquemática también, con volutas que van de menor a mayor desde arriba de la cabeza hacia los lados. El templo en el que está representada pertenece al estilo barroco colonial, por lo que la profusión decorativa es el dato más destacado. En ese sentido y en dirección ascendente, la ornamentación pasa de motivos florales y de reminiscencia del mundo natural hacia personajes propios de la liturgia cristiana con fuerte carga simbólica, pasando, por ejemplo, por un relieve de San Jorge y el Dragón escena icónica de la lucha contra el Mal, luego al Espíritu Santo y a Dios Padre como coronación.

El hecho de que la Sirena se encuentre representada al alcance de la vista del espectador puede quizás ser un dato destinado a que éste no olvide su naturaleza animal, y por ende, pecaminosa. Es sabido que el cristianismo propone entender al mundo humano, y al de la naturaleza, en relación intrínseca con el pecado. Quizás el hecho de que la Sirena esté ubicada en un punto al alcance de la vista, le recuerda al fiel que su “mitad animal” siempre estará presente para tentarlo. La redención llega entonces si se asume el camino correcto que conduce en forma ascendente hacia Dios Padre. Pero, surge necesariamente una pregunta; ¿por qué la Sirena como motivo para representar esta alegoría, aleccionadora podríamos decir, y no algún motivo más monstruoso y repelente? Es sabido, como ya se expuso antes aquí, que, en la tradición grecolatina y medieval, las Sirenas ejercen un influjo de seducción a sus víctimas. Antes de arrastrar al sujeto a las profundidades del infierno, lo atraen con la música de sus instrumentos y sus dulces cantos por lo que quienes caen en su poder lo hacen por su debilidad y de alguna manera de forma voluntaria. Quizás, esta dualidad atracción-repulsión convierte a la Sirena en un ser más compatible con el concepto de Dualidad, propio de las religiones andinas pre-coloniales.

Puno es una localidad que se ubica en la zona circunlacustre del Titicaca. Es decir, que la vida y fauna acuáticas están presentes en sus mitos. Muchos de los seres mitológicos que dan sentido a las culturas allí desarrolladas provienen del agua. De esta manera, podríamos comprender a la Sirena como el ser propicio para persuadir al fiel, considerando el proceso de sincretismo llevado a cabo en el marco del mundo colonial entre las tradiciones europeas y locales.

Veamos a continuación otra imagen de la región de Puno, en este caso, en el tímpano de la Iglesia de San Jerónimo, ubicada en la localidad de Asillo, construida hacia fines del siglo XVII (entre 1678 y 1696) (<https://www.bolpress.com/2017/05/01/idolo-copacabana-y-sirenas-miticas-aun-inquietan-los-adoratorios-del-titicaca/>). Aquí podemos ver un par de sirenas que están representadas en el tímpano de la puerta principal de acceso al templo. Las mujeres pisciformes se encuentran en posición vertical a ambos los lados de un escudo, que ocupa el lugar central de la imagen. La iconografía heráldica remata con una corona sostenida por dos personajes menores, que remedan, quizás, las esfinges del mundo griego (cuerpo de león, alas y cabeza de mujer), o tal vez a las arpías (seres femeninos de apariencia hermosa, pero de naturaleza demoníaca). En este caso, las sirenas llevan en sus cabezas tocados de plumas, similares a

los usados por las elites prehispánicas. Las sirenas se encuentran en simetría axial respecto del escudo, sobre el cual se apoyan con un brazo mientras el otro está con la mano en la cintura en forma de jarra (codo flexionado). Ambas miran hacia el frente, con rostros hieráticos, inexpresivos. Sus colas con escamas forman un ángulo semejando la posición que podrían tener piernas humanas en posición arrodillada. Aquí también los senos aparecen voluminosos e indudables, ocupando todo el torso de los personajes sin dejar duda de su identidad de género. Es curioso ver que las sirenas ocupan en esta iglesia un lugar central, el tímpano de la puerta principal. Sabemos que desde el estilo Gótico, este espacio está reservado para escenas como la del Juicio Final, por ejemplo, o el Pantocrator (Dios Padre entronizado), o a escenas de la Virgen como la de la Asunción. Es interesante que, en este caso, como dijimos, sean estos personajes mitológicos tan singulares quienes ocupan la escena. En realidad, se puede inferir que las sirenas son guardianas de ese motivo heráldico que acompañan. Es sabido, que la puerta principal de las iglesias es el portal de pasaje del espacio profano al sagrado. San Jerónimo, a quien está dedicado el templo, es considerado uno de los Padres de la iglesia y tuvo a su cargo la traducción de la Biblia (del Griego y del Hebreo) al Latín, ejerciendo un influjo duradero sobre la forma de traducción e interpretación de las Sagradas Escrituras. Es plausible que, en este contexto de evangelización masiva de las poblaciones autóctonas, la idea de *traducir* fuera de vital importancia. En el centro del escudo parece incluirse el símbolo que identifica a la orden. Pero, ¿por qué sirenas acompañando el escudo? ¿son guardianas acaso del templo y por ende del Santo? Quizás en esta idea de traducir, siendo ellas mitad humanas y mitad animales, puedan ejercer de mediadoras. Aquí, el poder de lo femenino estaría entonces en relación a comprender el Misterio y ser ellas mismas seres de tránsito de lo humano a lo Divino. Esta lectura daría a la Mujer un poder de mediadora similar al que tuvo María al ser madre del hijo de Dios. Un poder que atrae pero que paradójicamente y en este caso concreto, también repele. Un poder que puede ser positivo pero que siempre puede tornarse negativo, demoníaco si el camino elegido no es el ascendente sino el descendente.

Las Sirenas y el mundo Andino pre-colonial

Veamos ahora qué ocurre con el mundo andino pre-colonial en relación a la Sirena como ser mitológico. Lo primero que hay que destacar es la dificultad que se presenta al abordar estas cosmogonías tratándose de pueblos ágrafos, y teniendo acceso a su tradición oral casi únicamente a través de fuentes hispánicas, de inexorable mirada europeizante. Como dice el antropólogo Huáscar Rodríguez García, en su texto “Tres usos de la Mitología andina: Wiracocha-Tunupa, la no explotación del cerro rico en Potosí y TaTa Santiago”,

ciertos relatos antiguos —referentes a los orígenes del mundo o a grandes sucesos generalmente extraordinarios— que los indios ponían en juego en el interior de sus relaciones interlocutorias antes de la conquista pasaron a

constituir un corpus separado de las fuentes orales primigenias caracterizadas por la contradicción y la multiplicidad; (...) A modo de corolario diríase que los primeros relatos indígenas recogidos por los cronistas europeos no solo fueron comparados con viejas narrativas míticas occidentales —algunas de ellas contenidas en la Biblia—, sino que también fueron deformados e incluso inventados con diferentes objetivos, de los cuales el más evidente parece haber sido la legitimación del nuevo orden hispánico (Rodríguez García, 2007, pp. 219-220).

La historiadora boliviana Teresa Gisbert, sentó un precedente de interpretación y análisis de los mitos pre-hispánicos que tuvo, y tiene aún hoy, bastante influencia. En su obra titulada *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, publicada por primera vez en 1980 y prologada por ella misma en la edición de 1994, la autora dice,

El libro hace énfasis en el material gráfico que es el que provee del testimonio necesario para hacer una secuencia de las imágenes a fin de mostrar hasta qué punto los mitos indígenas y las ideas reivindicatorias estuvieron vigentes. La imagen es definitoria en una sociedad que carece de tradición en la escritura, y que durante los siglos XVI al XVIII contó con población analfabeta en un alto porcentaje. Aunque estamos ante una sociedad altamente sofisticada en cuanto al manejo de los conceptos, como lo fue la sociedad virreinal, éstos para llegar a la mayoría tenían que plasmarlo en imágenes (...) Los conceptos así expresados pasaron a la pintura y a la arquitectura, quedando plasmados como testimonio de unos hombres que priorizaron su relación con la divinidad por sobre todas las otras cosas (Gisbert, 1994, p. 9).

En el primer capítulo de esta obra hay un apartado que Gisbert tituló de la siguiente manera: “Quesuntuu y Umantuu, las *sirenas indias* del lago Titicaca. Difusión de la sirena andina”⁵. Según se ve, ya en el título, la autora supone poder demostrar la existencia de lo que da en llamar las “sirenas indias”, es decir, la versión autóctona y pre-europea del ser mitológico mitad mujer mitad pez. Sin embargo, y a pesar de hacer énfasis como vimos en la necesidad de rastrear las imágenes producidas por aquellos pueblos, ella misma parte en primera instancia del análisis de una fuente escrita. El mencionado capítulo comienza así:

La cristianización de Tunupa ocultó algunos aspectos de su personalidad que hubieran quedado totalmente olvidados si Bertonio, en su VOCABULARIO, no recoge el dato. Bertonio dice: “Quesuntuu y Umantuu son dos hermanas con quienes pecó Tunupa según se cuenta en las fábulas de los indios”. Umantuu es un pescado del lago Titicaca que aún mantiene ese nombre. Quesuntuu es una variedad de boga y como tal figura en los vocabularios, de

⁵ Cursiva no textual

donde se deduce que las mujeres con las que pecó Tunupa eran mujeres-peces (Gisbert, 1994, p. 46).

En efecto según lo explica la misma Teresa Gisbert, y como también señalan Orellano y Siminkowich en su trabajo *Sirenas en América*, “Gisbert investiga sobre lo que deja registrado Ludovico Bertonio (1557-1625, sacerdote jesuita, escritor italiano) en 1612” (Orellano y Siminkowich, 2017, p. 7).

En una investigación publicada por la Revista Ciencia y Cultura de la Universidad Católica Boliviana del año 2012, que se titula “Bertonio y el modelo de la estructura ideológica: Tunupa y el allu pacha”, su autor Milton Eyzaguirre Morales se propone “profundizar en el manejo del concepto de Tunupa, apoyado básicamente en el Vocabulario aymara” (Eyzaguirre Morales, 2012, p. 163). A este respecto, el autor dice:

Por su particularidad, este documento sólo se refiere a Tunupa como la deidad masculina. Por esta razón contraponemos a ésta la otra propuesta relacionada con la Tunupa femenina, para poder entender el sistema de parentesco andino que posteriormente permitió el dominio de pisos ecológicos. (...) En base a Tunupa y el Allu se puede especificar la presencia de los componentes asimétricos y volverlos simétricos entre varón y mujer, entre urko y uma, entre el Norte y el Sur y manejar otras variantes como el jallu o el callu, (...) En el ámbito geográfico del lago Titicaca Tunupa es la deidad masculina de las aguas, que posteriormente desarrollaremos con los temas de jallu y allu. En el norte Tunupa tuvo relaciones sexuales (pecó) con dos deidades andinas llamadas Quesintu y Umantu. "Quefintuu, Umantuu: Son dos hermanas con quien pecho Tunnupa, según se cuenta en las fabulas de los indios" (Bertonio, 1984: 291) (...) Mientras en el Sur, en la región de los salares, Tunupa es una mujer cuya leche para dar de mamar a su hijo más pequeño fue vertida por ella en un agujero. Así, el calostro, la primera leche que da la Tunupa a su bebé, sería el Salar Rosado (al norte del volcán Tunupa) (Molina, s.a. y Molina y Barragán, 1987: 70-71) (...) Cuando se refiere a *Tunupa* como sinónimo de Dios parece que Bertonio hace la definición más acertada. Por otro lado, la interpretación que hacen Molina y Barragán (1987) en base a los mitos de origen permite entender también que el origen estaría vinculado a la deidad masculina en las cercanías del lago Titicaca y a la deidad femenina en la región del Salar de Uyuni (Eyzaguirre Morales, 2012, pp. 163- 164).

Y más adelante el autor concluye lo siguiente:

Es decir, existe una división geográfica espacial en la que Tunupa primero es varón y luego mujer, pero además está presente una dualidad donde el yanantin o espacio del medio nuevamente es Tunupa, en función del cual se generará el tinku o encuentro de los “rivales” o parejas. Es decir, determina el

modelo de parentesco andino, donde era viable la poligamia en sus dos variables: la poliginia y la poliandria (Eyzaguirre Morales, 2012, p. 164).

El antropólogo Eyzaguirre Morales concluye que “la imagen de Tunupa fue desdibujada por las interpretaciones sucesivas a que fue sometida, interpretaciones incas y después españolas” (Eyzaguirre Morales, 2012, p. 165).

De todo lo expuesto se puede inferir, en primer lugar, que no es posible determinar una identidad de género única y fija para Tunupa, sino que más bien se trataría de un ser dual y complejo que abarca en su naturaleza tanto lo femenino como lo masculino. La interpretación de Gisbert, entonces, respecto del mito de Tunupa parece sesgada a su versión masculina haciendo que la Dualidad (y por ende complejidad) que identifica y distingue al panteón prehispánico, sea dejada de lado. Podríamos decir que la mirada que ofreció Gisbert respecto de las sirenas en su célebre obra, está teñida de una concepción patriarcal, y hasta falocéntrica, cuando atribuye al dios Tunupa identidad masculina y a aquellos seres lacustres con los que pecó, identidad femenina. Quesuntuu y Umantuu pueden ser identificadas con deidades acuáticas, pero esto no implica necesariamente relacionarlas con las mujeres peces tan extendidas en la mitología europea cristiana.

En la Revista de la *Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos* (SOBEC) hay un artículo publicado en 2016, cuyo título es “El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas”. En él, la investigadora Margarita Vila Da Vila contradice directamente la tesis tan instalada de Gisbert de la relación vinculante casi directa entre las fuentes escritas coloniales y los mitos andinos prehispánicos en relación a la sirena.

revisados tanto los textos como las imágenes prehispánicas en que se apoya, no encuentro bases iconográficas que sustenten el supuesto origen autóctono de las sirenas talladas en retablos y portadas virreinales. Tanto T. Gisbert como los autores que la siguen, han vinculado a las sirenas andinas con el mito aymara de Umantuu y Quesintuu. Sin negar la posibilidad de que en el imaginario popular haya podido producirse ese tipo de interpretación –quizás más en el presente que en el pasado–, quisiera advertir de los peligros que para una correcta valoración iconográfica existen cuando se infiere de los textos más de lo que dicen, se atribuyen a lejanas épocas tradiciones que pueden ser modernas y se imaginan en relieves y pinturas prehispánicas rasgos que nada tienen que ver con los modelos europeos que inspiraron los diseños andinos. Ningún parentesco podemos advertir entre la Dagón-Derceto del grabado barroco o las sirenas virreinales y la criatura presente en el tejido Chancay que T. Gisbert interpreta como una «mujer pez» (Vila Da Vila, 2016, pp. 78- 79).

E incluso la autora va más allá y concluye que:

Aceptando la posible convergencia entre mitos prehispánicos y clásicos – habida cuenta de las leyendas sobre sirenas en varios continentes–, opino que sólo en la iconografía europea pueden encontrarse precedentes para las sirenas virreinales (Vila Da Vila, 2016, p. 79).

La argumentación de la autora resulta muy válida y esclarecedora para hacer una reinterpretación de la tesis de Gisbert. Sin embargo, Vila da Vila continúa su argumentación y propone una serie de interrogantes que surgirían en esta búsqueda de antecedentes prehispánicos de las mujeres-peces (Textil de Cultura Chancay, (Gisbert 1980, p. 49) en <https://www.redalyc.org/pdf/1808/180825065002.pdf>).

Ella hace, paradójicamente y al igual que Teresa Gisbert, una lectura desde postulados patriarcales (y casi machistas) cuando se cuestiona lo siguiente: “¿Podría deberse la identidad de nombre entre mujeres y peces a su común origen lacustre y *apetito lujurioso*?”⁶ (Vila Da Vila, 2016, p. 79) Aquí vemos cómo la autora intenta explicar lo que considera un error histórico, cometido por Gisbert, fundándose en una afirmación que se atribuye de manera arbitraria al carácter femenino. La lujuria, entendida en términos judeo cristianos, occidentales (que, además, no es un valor positivo desde ningún punto de vista), deja a la mujer en situación de extralimitación, de pecado que debe ser punido. Resulta muy significativo que esta autora, al intentar refutar la tesis de Gisbert, tome ella también argumentos – que abrevan en concepciones patriarcales para justificar que no se puede interpretar a Quesuntuu y a Umantuu como hembras únicamente por su “*apetito lujurioso*”, atributo que según Vila da Vila sería unívocamente femenino.

Veamos a continuación, una de las imágenes que fueron clave para la interpretación propuesta por Gisbert, tan repetida a lo largo de las décadas por la historiografía del arte. Se trata de un textil perteneciente a la Cultura Chancay. Esta cultura se desarrolló durante el período intermedio tardío, aproximadamente entre el 900 D.C. y el año 1476, en la zona costera cercana a la actual ciudad de Lima, Perú. La Cultura Chancay destaca por el amplio desarrollo que dio al arte textil, presentando una gran variedad de diseños que van de las representaciones antropomorfas, a las zoomorfas hasta los diseños geométricos. En esta imagen se puede observar una criatura zoomorfa con algunos rasgos que remiten al aspecto humano, sobretodo en el rostro. Se trata de una representación planimétrica, geometrizada, de un ser con cabeza de felino (de orejas triangulares y punteagudas), rostro antropomorfo, extremidades alargadas como patas y un cuerpo serpentiforme recubierto por algo semejante a placas óseas como los reptiles. Se halla de frente, con la mirada hacia el espectador y el cuerpo curvado hacia un lado, marcando una “S” de la cabeza a la cola. En el rostro presenta dos ojos redondeados ubicados por encima de una boca de labios gruesos que parecen humanos. No tiene hocico (aunque tampoco nariz) lo que podría acercarla aún más a un rostro de rasgos humanos. Los brazos, o patas, terminan en extremidades bastante alargadas de lo que se pueden intuir qui-

⁶ Cursiva no textual

zás los dedos de unas manos. Presenta dos miembros superiores que salen de la cabeza y dos inferiores que salen de los laterales del cuerpo. No hay a simple vista ningún atributo que pueda establecer una pertenencia de género. Es decir, sería difícil decir que se trata de una hembra (en todo caso Mujer) o de un macho (u Hombre), aunque sin duda se trata de un ser mitológico dada la mezcla de caracteres que presenta. Pero entonces, ¿qué llevó a Gisbert en su famoso estudio de las “sirenas andinas”, a concluir que se trataba de una mujer-peze? En la zona media del cuerpo, es decir en lo que sería el vientre de la criatura, se observa la presencia de otro ser de tamaño más pequeño, de llamativo parecido con la criatura que la contiene, ubicada de forma invertida (es decir, cabeza abajo). Es lo que podríamos definir, si pensáramos en términos humanos, como una *cría en gestación* adentro de la criatura zoomorfa. Si asumimos esta interpretación, que seguramente dio fundamento a la tesis de la Historiadora del Arte, podemos asegurar que la criatura debe ser necesariamente una hembra y por ende si fuera una criatura acuática, estaríamos en presencia de algo así como una “sirena embarazada”. Si bien esta interpretación es plausible, estaría dejando de lado un dato crucial para comprender e interpretar a las religiones andinas pre-coloniales, el carácter dual de las deidades. En muchos casos, los dioses y diosas de la mitología prehispánica presentan la co-existencia de seres que son a la vez opuestos y complementarios, no necesariamente emparentados como madre o padre e hijx, sino pares de opuestos que se complementan y que funcionarían como explicaciones para la complejidad de los fenómenos tanto del mundo natural como humano.

A modo de conclusión

Según lo expuesto hasta aquí, resulta difícil señalar la existencia de sirenas en el sentido europeo al interior del mundo andino pre colonial, como lo hiciera Teresa Gisbert en su famosa tesis. Aún más, resulta complejo hacer, siquiera, una atribución de género unívoca a ciertos seres, mitad animal mitad humano, dado que es ineludible tener en cuenta el carácter siempre dual que presentan las cosmogonías andinas, así como los personajes que la conforman. Sin embargo, quedó demostrado que estos seres pisciformes sí fueron parte de la iconografía del período colonial, por lo cual se puede suponer que serían una incorporación posterior y que tienen un sentido de lectura europeizante. De esta manera, si tomamos como punto de referencia las dos corrientes que se enmarcan en los estudios de género pos coloniales en relación a la pre existencia o no de estructuras patriarcales previas a la llegada de lxs europxs, el presente trabajo abonaría más bien la tesis que sostiene María Lugones, de que el patriarcado como tal, solo arraigó en el mundo andino luego del proceso de conquista. Si pensáramos en rastrear concepciones sobre la Mujer y lo femenino en el mundo de la América Antigua, la sirena no parece ofrecer un campo de lectura significativo y concluyente al respecto. Es preciso ampliar las fuentes que respalden la idea del entronque patriarcal propuesta por autoras como Segato, Paredes y Cabnal, representantes de los Feminismos Comunitarios, en otras manifestaciones artísticas y culturales. Es necesario aclarar, además, que el presente trabajo no pretende ser

exhaustivo ni concluyente sino hacer un aporte sobre algunas de las cuestiones que podrían referir a la construcción de lo femenino y de la Mujer en las culturas andinas. Es necesario ampliar los caminos hacia la comprensión de las sociedades americanas originarias, el funcionamiento de sus estructuras y los resortes propios y originales que le dieron identidad.

Referencias

- Báez Borges, F. (1992). Tunupa y las Sirenas del lago Titica (Transformación de un mito prehispánico). En *Las voces del agua (el simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas)* (pp. 125 – 140). Colección Biblioteca de la Universidad Veracruzana.
- Caqueo Henríquez S. (2017). Sirena Colonial: Encantados en América. Las sirenas Andinas en “Arte Otro”. Chile. Cátedra Indígena, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Diego Portales.
- Eyzaguirre Morales, M. (junio, 2012). Bertonio y el modelo de la estructura ideológica: Tunupa y el allu pacha. *Revista Ciencia y Cultura*, (28), 153 – 173.
- Gisbert, T. (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, primera edición 1980. Bolivia: Línea editorial BHN Editorial Gisbert y Cia.
- Guardia, S. B. (2005). *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*, Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL.
- Millones, L. y Tomoeda, H. (2004). Las sirenas de Sarhua. *Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*. 75 (107/108), 15 – 31.
- Orellano, C. y Siminkowich, T. (2017). *Sirenas en América* (Trabajo Final de Cátedra, Historia del Arte V. UNLP).
- Revilla Orías, P. (2012). “Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina”. *Runa*. XXXIII, (2), 133 - 155.
- Rodríguez, A. (2017). Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal/ decolonial. *El Arte como territorio de Resistencia*. 5(8). *Revista Red de Estudios Sociales*, 115-136.
- Rodríguez García, H. (2007). Tres usos de la “Mitología” andina: Wiracocha-Tunupa, la no explotación del cerro rico en Potosí y TaTa SanTiago. *Revista Maguaré*, 217 – 239.

CAPÍTULO 4

Los géneros pictóricos desde el análisis sexogenérico

María Victoria De Luca

El arte no es un espejo puro para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma

Bertolt Brecht en Juan M. Molina Damiani, PALABRAS DE MUJER. MUJERES DE PALABRA

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo trazar una analogía entre el sistema jerarquizado de géneros pictóricos, vigente durante los siglos XVI y XVII, y la valoración desigual y jerarquización histórica de las identidades sexogenéricas. Asimismo, nuestro propósito es señalar la presencia de discursos reguladores sobre lo femenino en las pinturas de los períodos en cuestión, basados en relatos fundantes de la cultura de occidente, que construyen estereotipos de plena vigencia en nuestras sociedades. Abriremos líneas de reflexión para el análisis crítico que nos ofrecerán una visión panorámica de la cuestión, y nos permitirá hacer una relectura general en clave feminista. Somos plenamente conscientes de la importancia del uso del lenguaje inclusivo, y de la pertinencia para el presente texto. Sin embargo, manifestamos que hicimos el intento de incorporarlo y nos pareció que podía entorpecer la fluidez en la lectura, quizás por falta de costumbre académica.

Clarificación de conceptos

Como primer paso, es menester explicar a qué nos referimos cuando hablamos de *géneros* en el campo de la pintura europea durante el siglo XVI y SVII. El semiótico Oscar Steimberg define a los géneros discursivos como "clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social" (Steimberg, 1993, p. 45). Así, en el caso de las obras pictóricas

pueden rastrearse regularidades y diferenciaciones que permiten agrupar las imágenes en estos locus institucionalizados. Steimberg analiza los géneros en función de la presencia de series de rasgos más o menos previsibles que acotan sus márgenes:

- temáticos que definen los temas y un repertorio de motivos
- retóricos que definen los esquemas formales y los tratamientos en la representación
- enunciativos que circunscriben las obras a un repertorio de significaciones.

La condición de existencia de un género y su constante redefinición está determinada por la inclusión dentro de un sistema en el que guarda relaciones con otros géneros...relaciones de primacía, secundaridad, figura-fondo. Y es entonces que puede hablarse de una jerarquía. Cuando nos referimos al sexo y las identidades genéricas, es de gran ayuda referenciarnos con Judith Butler, representante académica de los feminismos radicales. La convocamos a partir del diálogo entre María Luisa Femenías y Facundo Saxe. En principio, Butler hace referencia a la “generización del sexo”; para estudiar al género como el aparato discursivo-cultural que permite interpretar al sexo, y que, por lo tanto, intrínsecamente está dotado de género. Saxe se hace eco de la reflexión de Femenías:

Butler toma de Foucault la idea de que no existe un sexo biológico y un género construido, sino que lo único que hay son cuerpos construidos culturalmente y no existe la posibilidad de sexo “natural”, porque los acercamientos al sexo siempre están mediados por la cultura y la lengua. Con esto Butler dinamita el sistema de sexo/género, ya que no habría forma de distinguir entre sexo y género; ambos serían un continuo (Saxe, 2015, p.5).

Entonces el género es un constructo cultural previo que sirve de marco en el cual se inscribe la diferencia sexual de los cuerpos, ambos, género y sexo constituyen un todo indisociable, ya que el sexo es leído según el marco de interpretación que da el ordenamiento genérico. En este sentido Butler nos agrega:

Tales actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo indica que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que constituyen su realidad (Butler, 2001, p.167).

Así, podemos afirmar que el género es un dispositivo de poder que transforma la diferencia en desigualdad, establece jerarquías que se leen como naturales, por lo cual algunos cuerpos importan más que otros. La construcción performativa del género se logra mediante actuaciones sociales continuas que son realizadas para ocultar justamente su carácter performativo, a

fin autonaturalizarse. Es decir, en lo performativo el género esconde su esencia instaurándose como natural, sus marcas se hacen invisibles. Pero es la propia naturaleza de constructo la que permite la subversión dentro del mismo.

Sobre la jerarquía de los géneros pictóricos y la desigualdad sexogenérica

Si abordamos la cuestión de los géneros desde una perspectiva histórica, el proceso de especialización por temas comienza a tener curso en la pintura del siglo XVI, cuando los paisajes comienzan a asumir protagonismo en las imágenes relegando a los personajes de la historia a un plano secundario; los objetos otrora subsidiarios en las escenas narrativas adquieren mayor importancia; nos encontramos en la gestación de lo que a posteriori, ya en el siglo XVII, se distinguirán como géneros diferenciados. A saber, la gran pintura de historia, madre de los géneros menores, que los acuñó en su interior a modo de detalles o escenas secundarias, hasta que tomaron vida propia. En palabras de Alberti, “todo está dirigido para adornar o para describir la historia” (Alberti, 1998, p.30). El retrato, que logra autonomía en función del tratamiento jerarquizado que recibe la figura humana, a la vez que la propia cultura burguesa exige la caracterización física o psicológica del individuo, consiente de sí y diferenciado de lo colectivo. La pintura de -género- propiamente dicha, cuyo antecedente directo puede encontrarse en las acciones secundarias que realizan personajes anónimos dentro de la pintura de historia. Ya en el siglo XVI Peter Brueghel nos ofrece escenas de la vida campesina con un tratamiento sumamente descriptivo de las acciones humanas de las capas populares. El paisaje, originario a modo de telones de fondo de escenas narrativas o de retratos, se transforma en el motivo principal de las composiciones, derivando posteriormente en subespecialidades en cuanto descripciones visuales de ciudades, campos, mares con acantilados, espejos lacustres. También, en otros casos, son posesiones del espíritu humano, encarnando intensos sentimientos poéticos. Por último, las desdeñadas naturalezas muertas o bodegones, hijas de los cacharros de cocina y los floreros dispuestos en las escenas religiosas renacentistas, para enriquecer las composiciones y dar efectos de realidad. A veces, también colocados con una voluntad que trasciende lo descriptivo, como significantes que permiten la lectura de la escena como tema religioso. Su desarrollo pleno como género adquiere importancia en el contexto del siglo XVII de la Holanda protestante, en que el arte burgués está desacoplado de la función religiosa, y entonces dispuesto a registrar en imágenes las condiciones de posibilidad del ojo humano, y su sustituto, la cámara oscura.⁷

⁷ Svetlana Alpers en “el Arte de Describir” nos menciona el tópico de la pintura holandesa “*Ut pictura, Ita visio*”, equivalente a “la vista es a la pintura”. El artista holandés expone a la vista del espectador una experiencia visual propia, aunque con intención de solapar el efecto enunciativo, como si fuera el dispositivo ocular el artifice que registra - a modo de máquina de ver- y en ese sentido sustituible por la cámara oscura. Las premisas Keplerianas sobre los dispositivos de observación y sus propiedades ópticas, son las que sustentan el tópico. Kepler es quien

La jerarquización de los géneros, expuesta en 1667 por André Felibien en su prólogo de las Conferencias de la Academia Francesa de Pintura y Escultura, comenzó a gestarse durante la renovación humanística del renacimiento italiano. El tratado *Della Pittura* (1436) del gran teórico del período Leon Battista Alberti, explicita los lineamientos y bases para el nuevo arte. Como buen humanista, caracteriza al pintor como un personaje que domina otras artes liberales además de la pintura. Aconseja para ellos que se reúnan con poetas y hombres de letras, a fin de obtener inspiración para sus *istories*, escenas pintadas equiparables a las narraciones poéticas. El tratamiento de las formas y la composición debe ser imitativo de la naturaleza, procediendo según la buena medida y proporciones que se encuentran en ella. Pone el acento en la belleza de las obras donde se muestran varias figuras humanas representadas en diferentes acciones con movimientos y gestos precisos, capaces de sugerir ciertos estados del espíritu “La istoria sacudirá el alma del observador cuando cada persona representada allí muestre claramente la agitación de su propia alma” (Alberti, 1998). En definitiva, establece las bases teóricas y procedimentales que darán forma a la pintura del renacimiento italiano: Escenas narrativas verosímiles que expresan acciones sublimes, materializadas en grandes formatos (tablas o muros); tratadas bajo la estética naturalista regulada por cánones y proporciones matemáticas; cuyos procedimientos tienen como base el buen dibujo, para en una segunda instancia colorear y por último aplicar iluminación; en las que se recrea una historia cuyo sustento es un relato del orden de lo literario, preferentemente de origen clásico. Así, la importancia del tópico “*Ut pictura poiesis*”⁸ queda establecida para la pintura italiana. Esta fórmula se erigirá como modelo artístico paradigmático, y constituirá lo que conocemos como la gran pintura de historia, la recreación de acciones ejemplares de personajes mejores que nosotros, asimilable al género literario de la tragedia. Muchas de estas figuras son hombres provenientes de los textos clásicos o de las sagradas escrituras, encarnando valores heroicos masculinizantes. Si bien encontramos en la iconografía religiosa mártires a los que dios pone a prueba a través de espantosos tormentos, como ejemplos de fe y conducta religiosa de difícil imitación para la conducta humana, estos personajes siempre están investidos en un halo de dignidad.

Si intentamos un somero análisis de la iconografía de la Gran Pintura, notaremos que son recurrentes los temas en que se ponen en cuestión las acciones de las mujeres. Por ejemplo, relatos de mujeres abusadas por hombres, cuyo comportamiento es cuestionado como provocador, en el caso de *Susana Y los Viejos*; o la historia de *Tarquino y Lucrecia*, en la que ella soporta la carga social de la deshonra por su violación y toma la decisión extrema de terminar con su vida para salvar el honor. Además, encontramos relatos de féminas sanguinarias como

designa por primera vez, bajo el término *Pictura* a la imagen retiniana invertida, y la concibe como una representación distorsionada - producto de alteraciones y aberraciones del dispositivo óptico ocular- de la “*imago rerum*”, es decir, la imagen del mundo exterior al ojo.

⁸ El poeta romano Horacio en su libro *Ars Poética* del siglo I a. C. introduce el postulado *ut pictura poiesis*, al enlazar la poesía con la pintura en lo que respecta al carácter representativo y la dimensión estética. El tópico es recuperado por el Humanismo del Renacimiento italiano para ennoblecer la actividad pictórica, en proceso de trascender las artes mecánicas. El marcado sustento literario de las escenas pintadas de los cuadros de Botticelli - como el *Nacimiento de Venus* o *La Primavera* - son ejemplos de la aplicación del tópico.

Judith decapitando a Holofernes – quien seduce y luego asesina al enemigo para salvar a su pueblo- como bailarina sensual y maléfica en el caso de *Salomé* -que pide la cabeza de *San Juan Bautista* al rey como obsequio. Aunque para diferentes fines, en ambos ejemplos se exalta el uso del recurso erótico femenino. Sería tedioso abordar cada uno de estos relatos, aunque sí podemos concluir que, por la carga sexual presente en las situaciones narradas, estas mujeres serían asimilables al estereotipo femenino de *objeto sexualizado a disposición de los varones*⁹. *Lo natural* para el género femenino, atribuye a las mujeres un cuerpo que invita al pecado...el poder de despertar y alimentar el instinto animal de los hombres, de doblegarles la voluntad de hacer el bien y de conducirse decentemente¹⁰. Por cierto, son habituales en la iconografía las representaciones de mujeres devotas cristianas de buenas y decorosas acciones, que ante la afrenta sexual de un hombre que no puede resistirse a sus encantos, son redimidas por Dios (masculino), y milagrosamente salvadas del escarnio público y la muerte. Por otro lado, podemos distinguir representaciones femeninas encarnando otros valores, asociados al arquetipo cristiano de *-la santa-* y sus variantes como *-la abnegada madre-*. El modelo idealizado de perfección moral de la mujer -que cristaliza los valores de humildad, castidad, pureza, abnegación, pasividad, maternidad, amor puro y desinteresado, obediencia, servidumbre- lo constituye sin duda la Virgen María, madre de Cristo, concebida y ella a su hijo sin acceso carnal. Mujer sin cuerpo. Ejemplo inalcanzable para la conducta humana, incluso para las buenas mujeres madres de familia, por ser concebidas de forma impura y dar vida en situación de pecado. La figura de María Magdalena, habita una zona intermedia, al poseer un cuerpo sucio por ser una prostituta retirada, aunque redimida por Cristo (masculino) al verla profundamente arrepentida de sus actos y convertirse en su fiel seguidora. Es comprensible que nunca haya recibido el status de santa, pero nótese que tampoco el de discípula (¿acaso no tenía la dignidad suficiente para ocupar ese lugar por ser mujer?). Se la ha representado pictóricamente en ese doble juego, en actitud penitente, reflexiva y orante, aunque también aludiendo a su carácter físico tentador que incita al pecado¹¹. En definitiva, estamos ante la presencia de relatos en los que se enmascara el protagonismo masculino en la participación de las acciones juzgadas como pecado, y se resalta el status de salvador que ocupa un hombre en la vida de una mujer. Por otro lado, podemos encontrar otra variante de representaciones femeninas vinculadas a lo mitológico, que encarnan los ideales laicos ensalzados por el humanismo. Presentes en las

⁹ Se parte de este status femenino sexualizado, es decir un cuerpo objetivado que promueve el pecado y a disponibilidad de los varones, condición generada por una debilidad connatural a las mujeres, que las hace más proclives a la corrupción de su alma. El acento se pone entonces en el comportamiento virtuoso aprendido - que desde la perspectiva patriarcal conlleva una vida subyugada - necesario para vencer la condición de pecadora nata. Luchando contra su naturaleza pueden las mujeres ocupar el status de santas.

¹⁰ La idea de inferioridad natural de las mujeres, ya había sido planteada por Aristóteles en su corpus filosófico. El cristianismo la coloca en situación de malignidad, poniendo a Eva como promotora del pecado original, al que arrastra a Adán haciéndole sucumbir en la tentación demoníaca.

¹¹ Es menester aclarar que, si bien en muchos casos se trata de personajes asimilables a la idea de santidad, el tratamiento estético de las figuras a partir del renacimiento comienza a estar vinculado a la poética naturalista. Esto les da frescura y gracia a los motivos de los temas religiosos. Los cuerpos femeninos ya no están representados como símbolos de un dogma, sino como mujeres de carne y hueso, aunque con atributos de santidad que las hace moralmente elevadas.

escenas de relatos clásicos y alegorías, su tratamiento responde a la idealización clásica del cuerpo desnudo femenino¹², dando sustento corporal al universo de las ideas platónico. Desde el programa artístico de la academia de la corte de los Medici en el siglo XV se promulga la idea de que, a partir de la contemplación de las formas sensibles bellas, puede elevarse en el camino a la aprehensión de la belleza suprasensible. Lo bello es equiparable a lo bueno y lo verdadero, por lo cual la representación del cuerpo femenino bajo ciertos cánones armónicos conduce al ideal de bien, dado que para los neoplatónicos la belleza es el esplendor del rostro de Dios. Entonces, nos encontramos ante un tipo de representación de la figura femenina que en definitiva no tiene entidad real, un cuerpo sin mujer. Esta valoración cósmica de cuerpos feminizados bellos es clara en la pintura de temas mitológicos o alegóricos durante el siglo XV, cambiando a una representación más erotizada del desnudo femenino en el XVI destacando la sexualidad del cuerpo. En el caso de la pintura religiosa, posee un carácter ambivalente por acentuar ambas dimensiones en los personajes, consecuente con el legado renacentista que establece una correspondencia entre belleza física y espiritual. A partir de los lineamientos del Concilio de Trento de 1563, se producen obras de temas y motivos religiosos con el previo asesoramiento eclesiástico en lo que respecta al tratamiento ajustado a la Teoría del Decoro. Resulta de ello que lo apropiado en la representación sagrada responde a un tratamiento sensual y atractivo a la vista, pero sin perjuicio del significado, que es mostrar los atributos virtuosos de los personajes y el carácter ejemplar de sus acciones. Se trata de ofrecer una experiencia de deleite estético, y por esa vía conducir al fiel hacia sentimientos elevados.

De lo expuesto, podemos inferir que los grandes estereotipos de género, que regulan los comportamientos de los sujetos -en particular de las mujeres- son identificables en la construcción de los relatos fundantes de la cultura occidental y cómo se encuadra lo femenino en ella. Si pensamos que en el plano del arte se materializan significaciones sociales a la vez que se constituyen significantes que las refuerzan, las imágenes pictóricas de los siglos XV, XVI y XVII nos serán de gran utilidad para echar luz sobre los imaginarios que las sustentan. Los personajes que asumen roles estereotipados femeninos están presentes en las escenas de la Gran Pintura de Historia, a fin de ofrecer modelos y ejemplos que se incluyen en el *dispositivo de feminización*. Julia Varela lo define como el conjunto de estrategias que comprenden discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, enunciados científicos, proposiciones morales y filantrópicas, que influyeron en la creación de una determinada imagen de mujer. En concreto las condiciones de posibilidad de lo femenino se asientan en una imagen de mujer pasiva, obediente y silenciosa; sometida a la voluntad del pater familia; capaz de engendrar y dar descendencia sana. Aunque, sin descuidar los valores estéticos de la gracia y la belleza física que las haga atractivas para los varones. En definitiva, sujetos feminizados con conductas prefijadas para satisfacer demandas familiares y sociales patriarcales, y a la vez objetos deseables para

¹² El tratamiento idealizado de la figura humana tiene su origen en los cánones clásicos, con primacía de la figura masculina por ser este superior a la mujer. Ya en el renacimiento, los tratados artísticos italianos para la representación del cuerpo no incluyen la especificidad de las formas femeninas.

los hombres que las miran, aunque aleccionadas para la imposibilidad como seres deseantes. Es necesario reflexionar sobre la incidencia de estos discursos ordenadores y en qué medida regulan los *cuerpos vividos* (Maffía, 2007) -es decir- la trayectoria vital de los sujetos concretos durante los siglos XV y XVI. Por una parte, tomamos la interpretación de Cecilia Cappannini sobre Butler: “los sujetos se desarrollan primero en una cierta literatura y luego como figura retórica que conduce y encausa el deseo, mostrando, así como la historia se inscribe en ellos” (Cappannini, 2009, párr.12). Así, las formas y actitudes históricamente consagradas correspondientes a la identidad sexogenérica de los cuerpos, instituyen – si se me permite la ligera analogía con los géneros artísticos- una estructura significativa, un colectivo de cuerpos leídos bajo ciertas retóricas, que se muestran con regularidades y diferenciados de los otros, con condiciones de previsibilidad y un horizonte de expectativas. Sin embargo, la noción de cuerpo vivido nos permite reflexionar sobre la dimensión experiencial de cada una de las mujeres, sobre los modos de ser y estar singulares en condiciones contextuales precisas, que en cierta medida trasgreden el poder instituyente normalizador. En sus propias palabras:

El concepto filosófico de “cuerpo vivido”, que le debemos a la fenomenología, proporciona al cuerpo una significatividad y una singularidad que no puede enajenarse. El cuerpo vivido sedimenta nuestras experiencias, es un cuerpo con historia que nos da una perspectiva siempre biográfica en el encuentro con otros cuerpos. No es un cuerpo universalizable ni abstracto ni objetivable, es el cuerpo que nos ubica en el espacio y en el tiempo, el que establece la lejanía y la cercanía de una manera subjetiva, el antes y el después en una temporalidad completamente personal, lo alcanzable y lo inalcanzable desde la propia experiencia del movimiento. Es el cuerpo donde cada sensibilidad, cada cicatriz, cada estría, cada localización física de las emociones, cada sensibilidad erógena, diseña un mapa totalmente personal que sedimenta como historia (Maffía, 2007, párr. 11).

Promovemos el diálogo entre ambas autoras a fin de llevar a la reflexión sobre el poder instituyente del arte, como uno de los dispositivos privilegiados de los períodos estudiados en la cristalización de significaciones sociales, que deja huellas de sus efectos sobre la performatividad de los cuerpos; y a su vez como contrapunto argumentativo pensar en que las trayectorias de los sujetos, alimentadas por experiencias vitales contextualizadas que en ocasiones se ubican en los márgenes, constituyen realidades que desbordan los intentos normalizadores, y de alguna manera, crean las posibilidades para la subversión ante lo instituido. En este sentido, ante la situación restrictiva impuesta a las mujeres en general, las estrategias más o menos consientes de micro resistencia han logrado, incidiendo en los intersticios, abrir ventanas por las cuales entrar a donde ocurre lo socialmente relevante. Vale la aclaración que estamos refiriéndonos a mujeres burguesas, algunas de ellas con capital social y cultural consistente que les daba un status superior con respecto a las mujeres del vulgo. Si bien el cometido de este trabajo no se centra en las biografías de pintoras que lograron insertarse en el campo artístico, es pertinente la observación de que se trata de un escaso número

ro que constituye la excepción en los períodos que analizamos. Por el momento, dejaremos esta línea para concentrarnos en lo que concierne a la presencia de los discursos fundantes en relación con lo femenino en la pintura italiana de los períodos en que se erige, falocéntricamente hablando, la Gran Pintura de Historia.

Retomando el hilo, el *Gran Género* en la pintura, grandilocuente y noble en los formatos y soportes, plasma la ideología de poder en el sentido estricto, por ser una pintura encargada por la comitencia oficial (en su mayoría masculina), para ser observada en ámbitos públicos como palacios o iglesias. Condensa en su origen el imaginario humanista burgués del Renacimiento italiano: la concordatio entre el cristianismo¹³ y el legado clásico, tradiciones fundantes de la cultura occidental en las que la mujer es considerada negativamente o subvalorada. Imagen configurada bajo la poética naturalista, aunque sometida al reticulado de cánones y proporciones clásicas, que deviene en un tratamiento idealizado de las formas. En su origen está marcada por la inmersión en el mundo de las ciencias, que no se agota en lo procedimental, sino que le da un carácter ontológico superior, al imitar el artista a Dios aplicando en los procesos artísticos las mismas leyes generativas presentes en lo fenomenológico. Lo antedicho pone en relieve el carácter superador de la naturaleza presente en el arte italiano, y en este sentido podemos agregar que la forma de encuadre de las imágenes, siempre deja explícita la existencia de un observador previo, el propio artista, quien establece un ordenamiento jerarquizado de los elementos a partir del marco. Es fácil concluir que la mirada articuladora está fuertemente masculinizada, ocupando el lugar del centro de la composición. Este es el arte de los tratados acuñados por varones, que configura la enseñanza oficial en las posteriores academias. Es importante destacar que los circuitos de formación artística por varios siglos no fueron accesibles a las mujeres, ya que para el abordaje de la representación de las figuras humanas era necesario el estudio con un modelo vivo, cuestión que les fue vedada hasta el siglo XIX. Esto promovía que las artistas mujeres en la generalidad quedaran excluidas de la producción de la consagrada Pintura de Historia. No solo eso, podemos aseverar que les era muy dificultoso el adiestramiento en las artes, salvo en los casos en los que procedían de familia de artistas, y en consecuencia se formaban en el oficio en sus hogares o en talleres familiares. Sin embargo, la mayoría de ellas interrumpía su carrera al momento de contraer matrimonio, relegando la vida a las tareas de cuidado en el ámbito privado.

Nos resulta interesante el análisis crítico que Svetlana Alpers ofrece sobre las selecciones y exclusiones en las que ha incurrido la Historia del Arte como disciplina, gestada por la tradición del Renacimiento Italiano cuyas bases -según lo analizado en párrafos anteriores- serían equiparables al dispositivo de masculinidad. En este marco de referencia, se pregunta si es lícito el abordaje teórico metodológico del estudio del arte holandés del siglo XVII, momento en el cual hacen eclosión los *géneros menores*, bajo categorías de análisis que responden a otro modelo cultural, que se constituyó como paradigmático. Hace mención a la actitud casi obsesiva de la

¹³ Con el transcurrir del tiempo entra en un proceso de laicización, pero los valores constituyentes con respecto a lo femenino tienen pervivencia.

disciplina de extraer significados de las pinturas, vinculado al tópico italiano *ut pictura poësis*, que presupone un sujeto ávido de comunicar una experiencia humana significativa. Contrasta lo antedicho con la voluntad pintoresquista -y femenina- del artista del norte, de describir lo visto con minucioso detalle. El artista nórdico, imbuido en lo fenomenológico, intenta mostrar una experiencia visual derivada de la experiencia vital, en la que el sujeto no tiene un rol jerarquizado. Citando a la propia Alpers: “En el lugar de un artista que enmarca al mundo para dibujarlo, el mundo produce su propia imagen sin un marco. Más que un hombre que posee a través de su arte a la mujer que observa, los hombres atienden al mundo anterior, el mundo que existió antes que ellos” (1993). De este modo, el arte holandés es definido por los artistas italianos coetáneos como *imágenes para el deleite de las mujeres*, ya que la falta de narratividad y el recargamiento en los detalles atraen más a la vista que a la mente. Esta idea se refuerza por el hecho de ser concebidos en pequeños formatos para ser colocados en interiores domésticos, ámbitos en los que transcurre el tiempo femenino. Si bien valoramos como útil la reflexión de la autora con respecto al análisis de la posición diferenciada del enunciador en ambas tradiciones, en lo referido a la representación de los motivos femeninos es necesario profundizar.

En principio, acordamos que no se identifica en la pintura holandesa la presencia del estereotipo femenino de “objeto sexualizado a disposición de los varones”, lo que se plasma con mayor claridad en el modelo italiano. No obstante, el enunciador en la tradición del norte es también generalmente un varón, que reproduce en sus imágenes las regulaciones hacia lo femenino que hacen sentido en la cultura burguesa protestante. Así, en la pintura de género, de gran desarrollo en el siglo XVII, las mujeres son representadas en su rol casi exclusivo relacionado al trabajo doméstico y labores de cuidado, circunscriptas al ámbito privado del hogar. Los varones en cambio, se muestran en general resaltando el rol y rango social que ocupan en el ámbito público, la ciudad (comerciantes, guardias civiles, o miembros de alguna otra corporación). Las imágenes muestran estos aspectos y los valores positivos de la vida familiar, siendo ésta el núcleo organizador de la economía en la sociedad burguesa calvinista¹⁴. Si tomamos, por ejemplo, la serie de pinturas sobre mujeres del pintor Vermeer, podremos adentrarnos en la vida austera y meditativa de sus personajes realizando labores domésticas, desempeñando algún oficio o tomando clases de música. Las figuras femeninas reciben un tratamiento que sublima la vida sencilla del hogar. Mujeres con cuerpos colosales o colocados en el primer plano desempeñando acciones corrientes, bañados por la luz que

¹⁴ Con respecto a la relación entre la esencia del capitalismo y la ética protestante, el artículo de Ignacio Maestro Cano analiza la tesis fundante de Max Weber y sus consiguientes interpretaciones. Allí, el autor afirma que la relación entre ambos no es de causa- efecto, sino que más bien pueden encontrarse compatibilidades. “... se ha aludido aquí a la importancia de ciertos rasgos del protestantismo sobre la cuestión, tales como una preponderancia de la fe frente a las obras o un ascetismo intramundano en lo religioso que ha devenido en una especial austeridad en lo económico... Otro factor cuya influencia resultaría interesante valorar sería el hecho de que la mayor independencia de los protestantes con respecto a una jerarquía eclesial hubiera podido suponer el desarrollo de un sentimiento de comunidad especialmente robusto y arraigado, algo que podría considerarse clave en el desarrollo de cualquier economía... No se trata por tanto de que el protestante entienda su salvación o justificación en virtud de una consecución de mayores beneficios, sino de que el buen hacer inevitablemente (lógicamente) ha de generar una mayor riqueza.” Maestro Cano, I. C. (2018), La tesis de Weber en torno al capitalismo en el 500 Aniversario de la Reforma Protestante, en *I lu. Revista de Ciencias de las Religiones* 23, 149-173.

entra por una ventana lateral. Como lo muestran *La Lechera* o *La Encajera*, nos encontramos ante rostros serenos que sugieren concentración en la labor, a la vez que connotan ensimismamiento y espiritualidad. En otras obras del mismo autor, ellas leen cartas, quizás aludiendo a la espera paciente ante la lejanía del hombre amado; se recrean tocando instrumentos musicales aludiendo a los buenos hábitos protestantes. Los ambientes son austeros en todos los casos, las acciones tienen como marco espacios interiores o exteriores del entorno doméstico. Algunas pinturas de Pieter de Hooch muestran niños pequeños que son cuidados por sus madres e introducidos en labores hogareñas simples, recreando la cotidianidad de la vida familiar. Por otra parte, advertimos un corpus de imágenes en las que los temas hacen referencia a vicios en los que son susceptibles de incurrir tanto hombres como mujeres. Se trata de escenas en interiores domésticos, con personas que comparten una mesa, sobre la que se distribuyen elementos significativos: jarras y copas de vino, juegos de cartas, guitarras o cítaras. En algunos casos se hace referencia a relaciones corteses entre hombres y mujeres, vínculos sociales que se dan en un contexto mesurado. En otras situaciones se sugiere un relajamiento de las actitudes producto del divertimento, que posibilita el encuentro sexual posterior (en algunas pinturas encontramos la escena descrita anteriormente, con la variación de que el hombre está sentado al lado de la mujer, sosteniendo una jarra con la que le da de beber). Ponemos aquí a modo de ejemplo, una obra de la artista Judith Leyster¹⁵ que nos ilustra con mayor claridad lo antedicho: en la obra *Hombre ofreciendo dinero a una mujer joven* (<https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/564-man-die-een-vrouw-geld-aanbiedt/>), el hombre hace la oferta para acceder a un encuentro sexual con la mujer. Ella desestima la propuesta, pues su mirada no se despegaba de las labores de costura. El carácter digno y virtuoso del personaje femenino es reforzado por el tratamiento de la luz dirigida, que revela en su rostro la actitud distante hacia el hombre y las manos ocupadas en el trabajo. Aquí el varón actúa como el oferente de la tentación por su comportamiento, como un sujeto con voluntad de quebrantar a la mujer (en el caso de la pintura italiana notamos además que la representación sexualizada de los motivos femeninos le aporta a la imagen de la mujer una condición tentadora *per se*). Son bastante frecuentes las escenas de burdeles o tabernas, vinculadas al divertimento entre mujeres y hombres, mediadas por la música, el vino y los juegos de cartas. En definitiva, trascendiendo el carácter descriptivo de las obras y la voluntad de los artistas del norte de presentar visualmente una experiencia de la vida corriente, los significados que podrían atribuírseles a las escenas de género se relacionan con la valoración positiva que hace la sociedad calvinista de la vida

¹⁵ Resulta ejemplificador lo acontecido con las obras de Judith Leyster, una artista reconocida en Harlem, primera mujer en figurar en el gremio pintores de la ciudad, inscrita en 1633. Fue una artista de importancia, pues recibió formación con maestros importantes, y tuvo vínculo con Franz Hals (de hecho, algunas de sus obras comparten características plásticas). Tuvo taller con aprendices, hasta que se casó en 1636 con un pintor menos diestro que ella, y entonces dejó de producir, y se abocó a las tareas domésticas. Al fallecer en 1660 su nombre deja de resonar, algunas de sus obras se identifican como de su esposo, y otras como de la autoría de Hals. Fue por una controversia judicial en el siglo XIX, que se analiza una obra y se concluye que debajo de la firma de Hals, se encontraba la particular firma de Leyster (sus iniciales con una estrella) es entonces cuando la artista ingresa formalmente a la historia del arte.

laboriosa, las relaciones sociales corteses, la medida y la austeridad; valoraciones que en las mujeres están encuadradas en el sostenimiento de la vida intrafamiliar, el cuidado y educación de los niños y el mantenimiento del hogar. Es pertinente afirmar, entonces, que las representaciones sexogenéricas en la pintura holandesa, están vinculadas a lo que entendemos por *división sexual del trabajo*. Esta se basa en atribuir ciertos roles y funciones sociales a varones y mujeres, en base a fundamentos del orden de lo biológico.

Así, las características particulares de las hembras -inferioridad física, protagonismo en la reproducción de la especie, cuidado y alimentación de la cría- se extrapolan en el plano de lo social creando un modelo de mujer basado en el imperativo heterosexual, que las coloca en el rol de madres, amas de casa, cuidadoras y educadoras de sus hijos, esto en detrimento de sus deseos y aspiraciones personales. Las transforma en sujetos enajenados, en seres para otros. Por su parte, el macho -poseedor de un cuerpo más robusto- da protección y abastece de alimento que obtiene fuera de la unidad familiar. Homologable al varón que en el sistema patriarcal produce los recursos vitales para el sustento hogareño, desempeñando tareas en ámbitos públicos, con mayor libertad de acción y decisión como sujetos privilegiados del sistema. Podrá objetarse que no necesariamente se percibían de esta manera las relaciones sexogenéricas en el contexto espacio-temporal que da origen al corpus de obras referenciadas. Podrán pensarse dichos vínculos en términos de complementariedad en los roles para lograr el progreso económico familiar -pero entonces es pertinente remarcar lo que se advierte en las biografías de artistas mujeres- que en la mayoría de los casos dejaron de producir obras una vez que contrajeron matrimonio, concentrando su actividad en el cuidado del hogar y los niños en detrimento de sus aspiraciones individuales, lo que nos parece un indicador de su posición desigual en la sociedad patriarcal. Así, la heteronormatividad y el patriarcado les ha quitado históricamente a las mujeres la posibilidad de decisión sobre sus propias trayectorias vitales.

Entonces, el modelo artístico del norte pone el acento en la visualidad, en la descripción del mundo natural y social tal como es, nos ofrece representaciones realistas de sujetos sin poses y en acciones cotidianas, a modo de fotografía instantánea, como si el artista espicara la escena sin ser advertido. Pero consideramos que las imágenes producen un efecto de enunciación solapado -que escudándose en la aparente neutralidad de la mera descripción- refuerzan los discursos reguladores que alimentan la construcción de una sociedad cuyos fundamentos se basan en la desigualdad sexogenérica.

Consideraciones Finales

La diferenciación sexo-genérica impone formas desiguales de apropiación y goce de los bienes materiales y culturales, en función de las estructuras invisibles de poder que constituyen el género. Si bien en la actualidad existe una reflexión sobre de las bases patriarcales de la tradición occidental, para los siglos XVI y XVII la naturalización de la desigualdad por razones de género es una cuestión evidente. Más aún, los principales discursos ordenadores en torno

al género con efectos en la performatividad de los cuerpos, cristalizan y se erigen en este periodo, junto con la conformación del sistema capitalista, el afianzamiento de la burguesía, la fe en la racionalidad, la autonomía de la ciencia, en definitiva, la emergencia de la modernidad. Asimismo, en el siglo XVI acontecemos al surgimiento de la especialización en la producción pictórica, y la consecuente diferenciación de la misma en conjuntos estructurados de características regulares que llamamos géneros. Los géneros pictóricos hacen sistema en sincronía, es decir, guardan relaciones entre sí de supremacía y secundidad, dominancia y subordinación, configurándose así una jerarquía. La Pintura de Historia se erige como el gran género en función de la exaltación del carácter narrativo de las obras, bajo el tópico italiano de *Ut pictura poiesis*, que supone a la imagen como un complemento visual de un relato literario que evoca personajes ejemplares en sucesos heroicos. El análisis de los temas y motivos -tanto religiosos como laicos- de la gran pintura, nos llevó a advertir la presencia de discursos con efectos en la performatividad de los cuerpos, que configuran imaginarios instituyentes de lo femenino y lo masculino en el marco de la heteronormatividad obligatoria. En definitiva, así como hablamos en la pintura de géneros mayores y otros menores, en ese mismo sentido las identidades sexogénicas adquieren el carácter desigual de hegemónicas y subalternas. En el caso de la pintura de historia configurada a partir del modelo cultural italiano, deviene por sí misma la analogía con una identidad masculinizante. En ella se muestra la actitud del hombre humanista de erigirse como un microcosmos, un semidiós capaz de realizar obras a la manera de la creación divina. En este contexto los imaginarios sobre lo femenino representados visualmente se configuran a partir de un juego ambivalente: entre la lectura sexualizada que imprime el varón sobre los cuerpos de las mujeres en tanto objetos de deseo, validado por su condición de pecadora natural, y la exaltación de los atributos feminizantes de fidelidad, obediencia, castidad y abnegación hacia el varón, propios la vida virtuosa. Estas significaciones son configuradas por un modelo cultural patriarcal, que subestima las identidades sexogénicas que no responden al dispositivo de masculinidad: los cuerpos que importan y ejercen el poder son genitualmente varones, autopercebidos como masculinos y de orientación heterosexual. Cuando comparamos lo antedicho con la cultura del norte, específicamente las de Los Países Bajos del siglo XVI y Holanda del XVII, encontramos desarrollos artísticos que ponen el acento en la visualidad como experiencia comunicable. Tradición que hereda del flamenco el preciosismo en el detalle, nos ofrece minuciosas descripciones de lo visto, equiparables a la visión feminizada del mundo. Bajo una retórica realista e intimista, a modo de instantánea, se representan escenas de la cotidianidad, situaciones de la vida corriente de ciudadanos anónimos. Esto produce un efecto de aparente neutralidad en la enunciación, que enmascara el discurso normalizador hacia la construcción de lo femenino de las sociedades protestantes. Imágenes sublimadoras de la vida hogareña, que reproducen el mandato de maternidad obligatoria y la división sexual del trabajo en las representaciones de las mujeres.

Para terminar, traemos los que nos aporta Judith Butler cuando define al cuerpo como medio o instrumento en el que se inscriben los significados. La performatividad de esos cuerpos, es decir, el género, se construye en el poder reiterativo del discurso que decanta en un conjun-

to de prácticas ritualizadas. La identidad sexogenérica privilegiada y dominante performatiza lo masculino como varón-cis-heterosexual, y coloca en un lugar subordinado, y hasta abyecto, a las identidades que están por fuera de esos parámetros. Por lo tanto, lo femenino se construye sociohistóricamente en una relación desigual inferior, moldeado por las retóricas patriarcales que se inscriben en los cuerpos, siendo la Institución Arte —como parte del entramado cultural— instituyente de estos discursos normalizadores. Operando en el plano de lo simbólico, las imágenes implantan imaginarios sociales que construyen un régimen de verdad que deja efectos del poder en los cuerpos que moldea.

Referencias

- Alberti, L. B. (1998). *Tratado de Pintura* - (Trad. C. Pérez Infante). México D. F.- Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Alpers S. (1993). La Historia del Arte y sus exclusiones: el ejemplo del arte holandés. La Plata: Centro de Traducción y Terminología. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Apunte de Cátedra s/p.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Bozal, V. (2015) *La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno*. Fundación Juan March. Recuperado de <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/127.pdf>
- Cappannini, C. (2009). *Enmarcando el cuerpo, el lugar de la mirada en la pintura. I Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3917/ev.3917.pdf
- De Santo, M. (2015). Performances textuales en la obra temprana de Judith Butler. En María Luisa Femenías y Ariel Martínez (Coords.) *Judith Butler. Las identidades del sujeto opaco* (pp. 29-40). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Maestro Cano, I. C. (2018). La tesis de Weber en torno al capitalismo en el 500 Aniversario de la Reforma Protestante. En *llu. Revista de Ciencias de las Religiones* 23.149-173.
- Maffia, D. (2007). Los cuerpos como frontera. Presentado en el I Congreso Internacional “Violencias, maltrato y abuso. Reconstruyendo el abuso de poder en los vínculos”. Buenos Aires. Recuperado de <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Los-cuerpos-como-frontera.pdf>
- Matthews- Grieco, S. (2005). Cuerpo y sexualidad en la Europa del antiguo régimen. En *Historia del cuerpo volumen I*. (pp.167-221). Madrid: Taurus.
- Molina Damiani, Juan M. (2016). Palabras de mujer. Mujeres de palabra. Boletín. Instituto de Estudios Giennenses (213), 389-392. Recuperado de [HTTP:///Dialnet-PalabrasDeMujerMujeresDePalabra-5685735%20\(1\).pdf](HTTP:///Dialnet-PalabrasDeMujerMujeresDePalabra-5685735%20(1).pdf)

- Saxe, F. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios avanzados* (24), 1-14. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf
- Steimberg, O. (1993). Propositiones sobre el género. En *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares* (pp. 39-84). Buenos Aires: Atuel.
- Val Cubero, A. (2001). *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”*. *Pintura, mujer y sociedad*. Departamento de Sociología VI. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.
<https://artsandculture.google.com/story/DQIChb-z8As2Jg?hl=es>

CAPÍTULO 5

Mutaciones. Diálogos entre la imagen verosímil y la imagen ideal

Andrés Giriboni

Introducción

El presente trabajo es un intento de analizar la tensión y la dialéctica entre el objeto a representar y lo representado en el contexto de la producción pictórica del Renacimiento. Para lograr este objetivo se tendrá en cuenta la relación entre la obra (sistema figurativo), quien produce la obra (artista) y el contexto cultural en el cual dialogan ambos. Se trabajará con la conexión y desconexión entre la imagen pictórica de carácter verosímil y la imagen ideal. Como metodología para alcanzar el objetivo del presente trabajo se partirá de una fotografía (retrato) tomada actualmente. Dicha fotografía se comprenderá como un primer acercamiento a lo que se entiende como imagen verosímil, esta es la conexión referencial directa entre la imagen —objeto representado— y el objeto a representar —objeto social. Como segundo paso a esta imagen fotográfica se le aplicará un sistema de cánones utilizados en el siglo XV, para así acercarnos a una concepción de la imagen ideal y el concepto de belleza del momento. Es a partir de este ejercicio metodológico-práctico que se podrá tener una aproximación a la supuesta postura teórica y mirada del artista del Renacimiento en relación al dialogo entre teoría y praxis, entre el objeto percibido, el objeto imaginado y el objeto real, para la construcción de la imagen ideal. Por otra parte, se podrá comprender a partir de esta experiencia cómo funciona la idea en la praxis artística del periodo seleccionado. Finalmente, también obtendrá un acercamiento al diálogo producido entre la postura teórica del artista, la mirada del público —en cuanto construcción simbólica de la imagen— y la función de la imagen en el contexto histórico cultural de la pintura italiana del siglo XV.

Contexto Histórico

Hacia finales de la Edad Media, según Le Goff, se produce en Occidente una revolución comercial, en un contexto caracterizado por una Europa en paz, que genera un fuerte intercambio de bienes y mercancías, no solo dentro del continente sino también en Oriente. Como

consecuencia de estos cambios profundos nace una nueva clase social, la burguesía comerciante. Esta nueva clase social es la que, junto con la curia, van a generar riqueza para poder sostener la producción artística dentro del Renacimiento. Estos grandes mercaderes medievales crecen económicamente de la mano y desarrollo de las grandes ciudades generándose así puntos neurálgicos en donde éstos ejercían y hacían crecer la actividad comercial; los mismos eran también jefes políticos concentrándose así todo el poder en ellos.

Estos grandes cambios sucedidos hacia finales del medioevo, sumado al cese de las invasiones Bárbaras y en una Europa que disfruta de un contexto de paz, crece en su producción agrícola gracias a la utilización del arado y la difusión del molino, acompañada del éxodo de muchas personas que abandonan el tranquilo campesinado para concentrarse en la vida social de las ciudades. Este conjunto de sucesos permitirá el desarrollo de dos actividades fundamentales para generar riqueza que son: la artesanal y la comercial. El crecimiento y desarrollo de grandes centros urbanos no solo permitirá disfrutar de una mayor organización política y económica, sino también, proveerá a sus habitantes de un estado de protección entre los muros Medievales. Este contexto posibilitó también el crecimiento y el desarrollo del saber, debido a la construcción de universidades y otros centros de estudios como lo grandes talleres de producción artística, de la que hablaremos más adelante. Cabe destacar que este impulso no se generó en toda Europa de igual manera, siendo los grandes centros: Italia y Alemania los que generaron un gran desarrollo de la mayoría de las actividades anteriormente citadas. En el caso de Italia podemos afirmar que sus grandes centros urbanos fueron: Venecia, el Ducado de Milán, la Republica de Florencia, el Estado Pontificio, (Roma) y el reino de Nápoles, en palabras de María Eugenia Costa:

Había familias nobles que tenían posesiones territoriales o gobernaban las ciudades-, los Malatesta en Rímini, la familia d'Este en Ferrara, Federico de Montefeltro en Urbino, los Gonzaga en Mantua, los Medici en Florencia, aunque haya sido el centro artístico principal en Italia, también cobraron importancia, Mantua, Urbino, y Milán, que no fueron simples consecuencias del arte Florentino, sino alternativas críticas, frente a ese modelo (2001, p. 3).

Capitalismo y Arte

En los principios del nacimiento del capitalismo mercantil, los mercaderes y comerciantes medievales desplegaban su actividad de manera itinerante y ofrecían sus productos en grandes ferias que se realizaban en toda Europa. Con el rápido desarrollo de esta actividad los mercaderes se volvieron sedentarios, y desarrollaron sus actividades dentro de lo que se denominó como ciudades estados, así estos fueron concentrando cada vez más su poder convirtiéndose en grandes banqueros. Ya en el siglo XV el poder económico de estos les permitía desempeñar un papel importantísimo dentro de la vida comercial, política y artística de las diferentes ciudades-estado. Estos hombres de negocios se ocuparon en todo tipo de actividades

comerciales inclusive las usureras, ejercían de prestamistas y también generaban inversiones inmobiliarias rurales y urbanas. Con el tiempo, estos grandes mercaderes obtuvieron importantes privilegios, como la excepción de impuestos y la participación en los gobiernos, los que tuvieron una gran repercusión en su posición económica. Jacques Le Goff analiza la actividad profesional, función social y política de ellos en las ciudades-estado, la actitud religiosa y moral (frente a la iglesia y a su propia conciencia) y el papel cultural-artístico. Para este autor “por la masa de dinero que maneja, por la extensión de sus horizontes geográficos y económicos y sus métodos comerciales y financieros, el mercader-banquero medieval es un capitalista. Lo es también por su espíritu, por su género de vida y por el lugar que ocupa en la sociedad” (Le Goff, 1956, 46). Estos grandes mercaderes impulsaron más adelante la actividad textil; el comerciante adquiría la materia prima o semi elaborada y la suministraba a una familia campesina, que luego de llevar adelante el trabajo, era entregada para su venta, con un importante margen de ganancia para el comerciante. Hacia los siglos XV Y XVI, estos tomaron la delantera por sobre los artesanos dando lugar a la decadencia de las corporaciones artesanales.

El arte y el humanismo

Detrás de toda producción artística hay una filosofía que la sostiene en el caso del Renacimiento es el humanismo. Dentro de este movimiento conviven e interaccionan la filosofía neoplatónica y el dogma cristiano. Para el pensamiento Neoplatónico, *El Hombre* es la obra representada por la obra de arte en el mundo terrenal; la mayoría de estas, a partir de mediados del Renacimiento, están construidas mediante el uso de las proporciones, es decir, la obra va a estar concebida desde sus relaciones internas dentro del purismo de las relaciones armónicas del Renacimiento, produciendo lo que nosotros denominamos la imagen “ideal”. Esta imagen va a ser considerada como un microcosmos, y entendiendo al universo como un macrocosmos, podemos inferir que existe una conexión de tipo filosófica entre la construcción de la obra y la idea de mundo en el Renacimiento. Los artistas se formaban tanto para la producción plástica, como en las matemáticas, la filosofía y la ciencia en general, esto quiere decir que estos conocían perfectamente la existencia de estas herramientas a la hora de construir una obra, los mismos se formaban en los diferentes talleres y academias dentro de toda Italia.

En la producción humanista convergían la teología con la ciencia y la filosofía clásica. Por esto se construían obras con grandes programas artísticos, como es el caso de *La Primavera de Botticelli*, por ejemplo. Esta mixtura de conocimientos teóricos y prácticos no solo les daba fuertes herramientas a los artistas a la hora de construir la obra, sino también cumplir con un fin pedagógico puesto que una de las funciones de la imagen era el adoctrinamiento, y además generar una fuerte conexión con el público en general para confeccionar un nuevo ideal artístico hacia finales del siglo XV. Este ideal no solo se centraba en los temas religiosos, sino que de alguna manera intentaba romper con los mismos proponiendo una tendencia hacia lo secu-

lar en el sentido que la obra podía responder a estos, pero también va a representar los intereses de un mecenas que no necesariamente pertenezca a la curia.

Talleres del Renacimiento

Toda la producción artística del renacimiento fue organizada y realizada en pequeños y grandes talleres, cuya estructura consistía en el liderazgo de un maestro, quien definía los lineamientos y bajaba la línea estética de todo lo que se producía, estos eran secundados por sus oficiales y aprendices quienes respetaban a raja tabla la forma de concebir la obra del maestro de cada taller. Este no solo se encargaba de los lineamientos estéticos, sino también a la hora de negociar se comportaba como un perfecto empresario. De estos talleres que funcionaban como centros de conexión, puesto que se movían dentro de las ciudades donde estaban emplazados y además producían encargos para otros centros urbanos. En suma, en el Renacimiento la realización de estas obras se producía en los talleres, que no solo funcionaban como centros de producción, sino también como centros de formación, de transmisión de conocimientos. Los mismos fueron los impulsores de la transformación del sistema plástico del momento, fueron la forma más habitual de producción artística de la época. En el Cinquecento, sin embargo, referentes como Miguel Ángel produjeron una gran transformación en el sistema de trabajo que imperó en todo el Quattrocento, que consistió en la tendencia de trabajar sin ayudantes. En el siglo XVI, el surgimiento de las academias y la presencia del artista cortesano y erudito, revalorizó la posición social del artista.

La nueva posición social del artista

Hacia mediados del siglo XV, aproximadamente, los artistas comenzaron a firmar sus obras, a instruirse no solo en el conocimiento de los elementos plásticos sino también en filosofía, matemáticas, física y geometría; en términos generales es lo que determinaba que el arte estuviera atado a la ciencia. Como consecuencia de ello, los artistas fueron considerados de una manera diferente dentro de la sociedad en la que trabajaban. Éstos recurrieron al modelo clásico de la antigüedad, retomando a artistas grecorromanos, los cuales firmaban sus obras.

En este contexto, los artistas del Renacimiento demostraron que el conocimiento científico de la época, la geometría, la óptica, la matemática, etc., estaban integrados a la obra. Algunos de ellos fueron también teóricos, es el caso de Alberti, Piero Della Francesca, Leonardo, etc. y sus influencias en este sentido pueden considerarse paralela a la que tuvieron sus producciones. En suma, se trataba de proteger y dignificar la figura del artista como alguien que, además de una formación científica, unía el ingenio y una capacidad de creación que se plasmaba en obras que iban más allá de cualquier producción de tipo artesanal. En este proceso de reversión o de búsqueda en la antigüedad clásica, no solo se amigaron con los prin-

cipios filosóficos que sustentaban el arte sino también con el pensamiento que reinaba dentro del Renacimiento Italiano, además de esto se profundizó el uso del sistema de proporciones a la hora de concebir la producción. En este sentido, no solo entran en juego las matemáticas y la física sino también una obra sostenida filosóficamente por las teorías del neoplatonismo, tema que vamos a analizar más adelante en función de la construcción de la imagen ideal dentro de la teoría artística del periodo.

Arte y neoplatonismo

En los principios teóricos del Neoplatonismo está bien definido el concepto de belleza utilizado por los artistas del Renacimiento. Se consideraba la obra pictórica como un microcosmos que representa al hombre en la condición de su hechura. Para los neoplatónicos *uno* es la obra en relación armónica con el macrocosmos (el universo) puesto que se concebía a este como un *todo* en perfecta armonía. Para que la obra presente relaciones armónicas entre sus partes, y como consecuencia se encuentre en armonía con el universo, tiene que estar construida teniendo en cuenta el uso de las proporciones. En síntesis, si hay armonía en la obra esta contiene belleza y a su vez está en relación armónica con el universo. Si se concibe como un todo armónico, entonces es posible pensar que existe una armónica conexión entre el hombre, la obra y el cosmos; lo que en términos modernos sería una mirada idealizada sobre la realidad, cuestión que analizaremos más adelante.

La doctrina filosófica neoplatónica se afirma en Florencia hacia finales del siglo XV como una de las corrientes más representativas dentro de lo que se denominó como humanismo. Su principal representante fue Marsilio Ficino (1433-1499) y junto con él los miembros de la Academia Platónica: Lorenzo De Medici, Landino, Poliziano, Pico Della Mirándola y otros. Estos hombres dieron a conocer a Platón en latín a través de textos traducidos con comentarios; también a Plotino y a otros escritores como Proclo, Dionisio el Aeropagita, quienes tuvieron en cuenta la tradición pitagórica. Afirma María Eugenia Costa (2001) que estos:

Construyeron un sistema filosófico coherente en el que infundían un nuevo significado a toda la herencia cultural de la época (Virgilio, Cicerón, Lucrecio, Ovidio y Dante) integraron la mitología clásica con la astrología, el panteísmo, el esoterismo, la cábala y la magia, pero por sobre todo, armonizaron y fundieron los principios Platónicos y pseudoplatónicos con los dogmas cristianos (p. 9).

En síntesis, y según algunos pensadores, en base a relaciones análogas entre la filosofía clásica y los dogmas de fe, se construyó durante el siglo XV una especie de sincretismo entre las dos corrientes de pensamientos.

El uso de las proporciones en la imaginería del Renacimiento

Durante la época del Renacimiento varios artistas, a la hora de construir su obra, utilizaron como herramienta teórica filosófica y científica, el uso de las matemáticas y la geometría, la proporción áurea, que no es otra cosa, que una manera de componer y concebir la propia obra. Como comentamos anteriormente, esta obra está cargada de las categorías estéticas que se utilizaban en ese momento de la historia en Italia, relacionada también con creencias religiosas e ideológicas del siglo XV. Varios artistas de esta época utilizaron la divina proporción o diferentes relaciones internas, como el caso de Piero della Francesca en la *Flagelación de Cristo*, Leonardo en la *Gioconda*, entre otros. La utilización de las proporciones en distintas épocas tiene diferentes tópicos, ya desde el antiguo Egipto, en el cual el canon de la figura humana se establecía a partir del módulo o unidad ajena a la figura humana, en el que toda parte de ella se dibujaba tomando como referencia este módulo. De esta manera desde el antiguo imperio hasta la baja época el canon imperante para la altura del cuerpo femenino y masculino era igual a 18 veces el modulo, cosa que después en Italia no va a ser de la misma manera, puesto que se tomaba como referencia o modulo rector la medida de la cabeza y se repetía varias veces según así lo requerían los modelos estéticos del momento. A partir del Siglo VII aC., este canon se modificó y la altura del cuerpo humano paso a ser igual a 21 veces el modulo, como comentamos anteriormente esto fue variando. En la Grecia antigua se empleó como unidad de referencia, la altura de la cabeza humana, una altura de $7 \frac{1}{2}$ cabezas. Estos módulos de referencia todavía se siguen utilizando en diferentes academias a la hora de enseñar a construir la figura humana, en algunos casos, se toma como modelo $7 \frac{1}{2}$ cabezas para la figura humana femenina y $8 \frac{1}{2}$ cabezas para la figura humana masculina, esto tiene que ver con la pervivencia del modelo occidental en nuestra cultura.

Vitrubio, afirma que la simetría consiste en el acuerdo de medidas de diferentes elementos de la obra y estos con el conjunto, lo que es retomado por artistas y teóricos del Renacimiento que entenderán que la armonía se genera a partir de las relaciones armónicas de las partes de la obra, concebido esto como el ideal estético de la época. Al decir de María Cristina Fukelman (s/f):

en el Renacimiento, gracias al impulso tomado por la ciencia experimental, las aristas de la época giraron su mirada hacia los antiguos griegos. De tal forma, en su afán de interpretar la belleza de las antiguas esculturas y construcciones helenas, desde la perspectiva científica, entendieron que una relación matemática era la síntesis y expresión de la proporción perfecta. Y el hombre, representación matemática de la perfección del universo (p. 4).

Los dioses y el número

Los antiguos griegos sostenían que al entender el uso de las proporciones podría acercarse al hombre más a lo divino, a lo sagrado, puesto que para ellos en lo divino estaba el número. Sin duda alguna, es cierto que la armonía podría expresarse mediante cifras, tanto en la pintura, en la arquitectura o en la música y la naturaleza. La armonía de la Sección Aurea o Divina Proporción se revela de manera natural en muchos lugares. En el cuerpo humano, los ventrículos del corazón recuperan su posición de partida en el punto del ciclo rítmico cardíaco que es el equivalente a la Sección Aurea. En el rostro humano también se puede representar a través del uso de las proporciones. Si se divide el grado de inclinación de una espiral de ADN o de la concha de un molusco por sus respectivos diámetros se obtiene la Sección Aurea. Lo mismo sucede con las plantas si se mira de qué manera crecen sus ramas, se puede observar que cada una crece en diferente ángulo con respecto de la otra. El ángulo más común entre hojas sucesivas está directamente relacionado con la Sección Aurea. El estudio de las proporciones se remonta al antiguo Egipto, donde se descubre la proporción aurea desde el análisis y la observación. A medida que fue pasando la historia, la proporción de la figura humana fue variando. Durante la Edad Media no hubo un canon determinante, puesto que, durante ésta, no había un interés por la representación naturalista, en cambio durante el Renacimiento, momento en el que se toma el modelo de los antiguos como referencia, no solo se retoma el uso de las proporciones, sino que también se realizan nuevas investigaciones y re-interpretaciones sobre el estudio de las mismas, generando así un fuerte sostén filosófico e ideológico a la hora de construir una imagen.

La relación del uso de las proporciones entre el arte y la vida cotidiana

Durante la época del Renacimiento había una relación directa entre la formación y la instrucción en las escuelas, el arte y el comercio. Los florentinos tenían una formación básica, en las escuelas laicas, que les permitía el perfecto entendimiento de las mismas, tanto para la actividad comercial como la artística. El estudio de las matemáticas y la geometría y la utilización de las proporciones en la figura humana, les permitía llevar adelante todo tipo de actividades en relación a la vida cotidiana. De acuerdo a Michael Baxandall:

El hombre de comercio tenía una preparación relevante para la proporcionalidad de la pintura de Piero, porque el pequeño paso desde las proporciones internas de una sociedad mercantil a las proporciones internas de un cuerpo físico se daba naturalmente en el curso normal de los ejercicios comerciales (1978, pp. 124-125).

Existía una intencionalidad de llevar a formas geométricas básicas la estructura de las mercancías que se comercializaban en el siglo XV, a su vez las mismas eran utilizadas en las rela-

ciones internas de una obra plástica, por ejemplo, una pila de granos se reduce a un cono, el barril a un cilindro, etc. Todas estas utilidades le daban a la obra de arte un carácter más elevado, pero al mismo tiempo le otorgaba una sencillez de la que todo el mundo participaba, entendiendo cual era la función de la obra de arte en el Renacimiento al enfatizar la claridad del mensaje que subyacía en todas las obras, el arte participaba así en la vida cotidiana de las personas que habitaban en la Italia del siglo XV.

La secuencia de Fibonacci

Fibonacci o Leonardo de Pisa fue un matemático italiano que vivió en el siglo XIII. Su padre fue un mercader italiano que mantenía relaciones comerciales con otros países. En los viajes que Fibonacci realizó por el norte de África pudo conocer la matemática árabe que luego intentó divulgar en Europa. En su *Libro del ábaco* (1202) trató de demostrar las ventajas de las cifras árabes para el cálculo frente a los métodos italianos de la época.

La serie de Fibonacci: se obtiene de una serie de tres números, comienza por: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13,..... en la que cada uno de ellos es la suma de los dos anteriores. Así: $2=1+1$, $3=2+1$, $5=3+2$, $13=8+5$; al último número de la serie, se le suma el inmediato anterior: $3+2=5$; obteniendo un nuevo número para la serie.

Ahora bien, si buscáramos una razón en dos números sucesivos de la serie, o sea la razón de un número cualquiera de la serie al número inmediato anterior..... y así con los demás números de esta, se observa que ella (la razón) presenta cierta regularidad en el resultado de la misma. Efectivamente a partir de cierto número se repite aproximadamente el valor 1.618, que no es otra cosa que lo que denominamos como el número de oro, número que se utilizara para obtener la sección del segmento áureo a la hora de construir la obra. El número que se obtiene de la serie de Fibonacci es un número racional puesto que surge a partir de la razón entre dos números enteros, por ejemplo:

89 es a 55, como 55 es a 34
 55 es a 34, como 34 es a 21
 34 es a 21, como 21 es a 13, etc.....

Los mecenas en el siglo XV

En el complejo entramado de la producción artística del siglo XV, los mecenas cumplían un rol fundamental, en relación con el arte como mercancía, hacían los encargos de obra y patrocinaban la producción artística, sosteniendo los programas artísticos. Ellos, no solo se encargaban de pagarle al artista sino también de elegir tal o cual realizador para uno u otro encargo. Durante el siglo XV por más que algunos encargos no los realizara la Iglesia la

mayoría de estos eran de carácter religioso, cumpliendo así el arte una de sus funciones más importantes de este momento de la historia, puesto que además de ser una fuerte experiencia estética tenía una función comunicacional de manera directa con su público. Estos mecenas se hacían retratar junto con los demás personajes que integraban la obra asegurándose así la trascendencia y alcanzar también cierto status social puesto que la mayoría de las obras retrataban personajes bíblicos y la temática era religiosa. La idea de alcanzar cierta glorificación a partir de haber participado en este tipo de representaciones era muy común entre los obispos, los banqueros, los nobles y todos los que gozaban de una situación de poder durante este período, la idea de poder alcanzar la vida eterna y al mismo tiempo de perpetrarse en su posición era una cuestión común en los poderosos del siglo XV en Italia.

Renacimiento en Flandes

Tomaremos del Renacimiento en Flandes solo lo que necesitamos para terminar de desarrollar la idea del trabajo. Mientras Italia producía su renovación del lenguaje plástico, en Flandes pasaban cosas igual de interesantes y geniales. Sin tomar la cultura grecorromana como referencia cultural y sin romper definitivamente con la Edad Media, Flandes producía una imagen totalmente alejada de las ciencias y de la filosofía neoplatónica generando un producto artístico basado en la experiencia empírica, es decir, por fuera del uso de los cánones y el uso de las proporciones. En este sentido prevalece lo que el ojo denuncia al conectarse con la producción de imágenes. Para los flamencos todo era importante, en el sentido que cada material o textura se representaba con la mayor fidelidad posible y teniendo en cuenta desde el punto de vista sumamente descriptivo la experiencia de una agudísima experiencia contemplativa. En cambio, en Italia la producción pictórica estaba mucho más mediatizada, en el sentido de la cantidad de información que tenía que tener el observador para vivir y dialogar con la experiencia plástica de ese momento. De todos modos, estos dos mundos pueden dialogar perfectamente, como lo veremos más adelante.

De la imagen verosímil a la imagen ideal

Para finalizar este trabajo, vamos a hacer un análisis del diálogo que existe entre la imagen a representar y lo representado: para esto vamos a tomar una fotografía de un perfil cualquiera (fig. 1), al cual le aplicaremos un sistema de proporciones, analizando así las mutaciones que se perciben en la imagen representada (fig. 2). El sistema de proporciones que utilizaremos es el de repetir un módulo elegido antes de generar la imagen a representar. Este módulo o canon, será el de repetir las veces que sea necesario, en este caso se trata de tomar la medida de la nariz circunscribiendo a la cabeza en un sistema cerrado en

el sentido plástico, es decir, tomar tres módulos y medio en la anchura y lo mismo para la altura. Así es que notamos en primera medida que en la mayoría de las academias de arte a la hora de construir o dibujar la cabeza se les plantea a los alumnos que tienen que repetir un módulo, para que la misma quede “proporcionada” en relación con la mirada, la observación y la carga academicista del docente que enseña la materia. Lo que nosotros estamos construyendo, en este caso, no es la imagen verosímil, sino mas bien la “imagen ideal” que no es otra cosa que la de repetir las formulas y las búsquedas de los artistas del renacimiento. A partir de este procedimiento queremos poner el acento en que en la mayoría de los casos este método de construcción de la imagen es ignorado tanto por el alumno como por el profesor, o por lo menos no es explicado debidamente, generando una repetición de fórmulas en las cuales se ignora el verdadero sentido de la cuestión. La paradoja sería: negamos al Renacimiento diciendo que es un sistema que no se utiliza más y en verdad lo estamos emulando permanentemente.

Otra de las cosas que se desprende de este análisis son las mutaciones en la imagen representada (fig. 2): podemos observar que las relaciones internas de esta imagen mutan de manera sustanciosa. Las distancias que antes existían entre la nariz y la frente, entre la frente y la relación con la distancia que está por debajo de la nariz , es decir entre ésta y el mentón se modifican sustancialmente entonces podríamos inferir que la fotografía podría representar al sistema artístico Flamenco (fig. 1) (puesto que la lente de la cámara fotográfica nos ofrece una imagen verosímil y la imagen representada construida a partir del uso del sistema de cánones, nos ofrece una imagen ideal (fig. 2) quedando como modelo de referencia a la hora de comparar y analizar los diferentes sistemas. Uno sostenido por la observación empírica, y el otro, atado al filtro del uso del canon



Figura 1

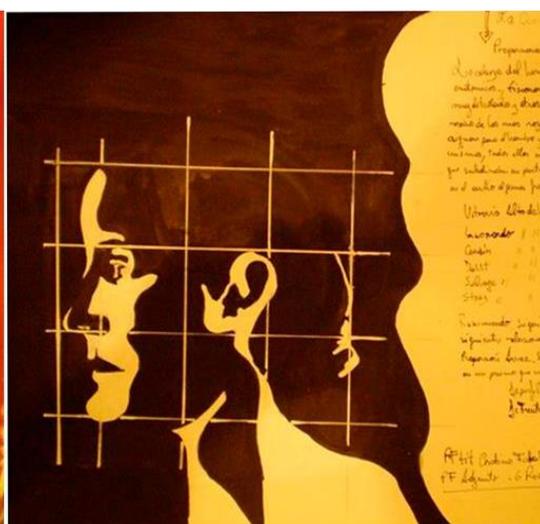


Figura 2

Referencias

- Baxandall, M. (1978). *Pintura y experiencia en Italia en el siglo XV*. Barcelona: Gustavo Gili S.A
- Costa, M. E. (2001). “Contexto histórico de los cambios sociales y culturales en la Baja Edad Media y Renacimiento”. Apuntes de Cátedra. Universidad Nacional de La Plata.
- Fukelman, M. C. (s/f). “Síntesis sobre fuentes y aplicaciones de la proporción aurea y las proporciones humanas”. Apunte de Cátedra. Universidad Nacional de La Plata.
- Le Goff, J. (1956). *Mercaderes y banqueros en la Edad Media*. París: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Panofsky E. (1975). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.

CAPÍTULO 6

La representación de la partería tradicional

Una práctica ancestral que pervive en la visualidad contemporánea

Carola Berenguer y Pilar Marchiano

Introducción

El presente capítulo se basa en un trabajo desarrollado en el marco de la materia Historia del Arte V —dedicada a estudiar, enseñar e investigar las producciones artísticas en la América Colonial— que tiene como objeto de estudio el *Códice Florentino. Historia general de las cosas de la Nueva España (1540-1575/77)*. Específicamente, imágenes y por lo tanto, representaciones, de las parteras y parturientas que se encuentran en el Libro VI que lo compone, *Retórica y filosofía moral*.

Aquí se estudia tanto la *hibridación cultural* (García Canclini, 2009) en las imágenes como las constantes que existen en el modo de representar a las parteras y a las parturientas, es decir, características en común que permiten caracterizarlas, diferenciarlas y, en consecuencia, reconocerlas entre otras mujeres presentes en el código. Es importante destacar que estas imágenes son consideradas como construcciones inscriptas en una cultura, no como ilustraciones que reflejan o describen lo real. A partir de este enfoque, se piensa cómo estos dibujos representan a estas mujeres, y, por lo tanto, cómo hablan de ellas. Asimismo, se analiza cómo esta manera de dibujarlas se replica en la construcción de la imagen de la partería tradicional contemporánea. Para esto, se toma una fotografía de Yunuhen Rangel Medina, una fotografía y un fotograma del fotorreportaje *Parteras en el olvido*, realizado por Ángeles García y Blanca Salazar y publicado en *Amapola Periodismo Transgresor*.¹⁶

Las prácticas que se desarrollan hoy en día en los partos en la mayoría de México, dan cuenta de la pervivencia de la colonialidad, los cuales se llevan a cabo en hospitales.¹⁷ Sin embargo, es en comunidades rurales donde aún se encuentra presente la partería tradicional. Por un lado, por el difícil acceso a los servicios de salud institucionales, ya sea porque estos

¹⁶ Ver <https://amapolaperiodismo.com/fotoreportaje-parteras-en-el-olvido>

¹⁷ Actualmente se encuentra vigente en México un programa de chequeo y atención prenatal en clínicas y hospitales denominado Prospera Programa de Inclusión Social.

son escasos en dichas áreas, o son de difícil acceso geográfico y/o económico. Por otro lado, por la reducción de costos que implica para la embarazada este tipo de servicio y seguimiento. Además, esta práctica se caracteriza por llevar adelante partos respetados y humanizados.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) define a las parteras tradicionales como: “una persona (generalmente una mujer) que asiste a la madre en el curso del parto, y que inicialmente adquirió sus habilidades atendiendo ella misma sus partos o trabajando con otras parteras tradicionales (...)” (Pelcastre & otros, 2005, p. 376).

Así, es posible entender el papel que las parteras tradicionales adquieren con la población materno-infantil que habita en áreas marginadas y rurales de México, teniendo como premisa el respeto sobre el cuerpo de la embarazada y del niño por nacer: se genera una relación afectiva y de confianza entre la partera y la parturienta, que comienza en el embarazo e implica la asistencia y seguimiento del parto y posparto¹⁸ (Pelcastre & otros, 2005).

Es a partir de lo hasta aquí desarrollado que la presente investigación tiene como finalidad traer una práctica ancestral a la memoria colectiva actual a través de las imágenes.

El Códice Florentino

El *Códice Florentino*, manuscrito realizado en la época colonial a partir de un extenso trabajo de investigación del misionero Fray Bernardino de Sahagún (Sahagún, España, 1499 - Nueva España, 1590), quien durante treinta años —entre la década de 1540 y 1575/77— se dedicó a reunir y recopilar testimonios y datos sobre las tradiciones, la cosmogonía, la historia, los valores morales, la lengua y diferentes aspectos de la cultura nahua, siendo un pionero de lo que luego sería el estudio antropológico (Florescano, 2002). Su objetivo era religioso: pretendía mediante la observación y comprensión de dicha cultura, entender a sus dioses e influencia, para poder así evangelizar a los nativos al cristianismo, erradicando su devoción. De esta manera, logró los volúmenes que conforman el código, conservando y recuperando la memoria prehispánica.

Su investigación comenzó en Tlatelolco y continuó en Tapeapulco, donde Sahagún recolectó testimonios orales a partir de la elaboración de un cuestionario, llamado *Memoria de todas las materias que había que tratar* (c. 1540), destinado a un grupo de principales ancianos de la cultura nahua, entre los que destaca Diego de Mendoza. El siguiente paso fue ordenar las respuestas obtenidas y volcar la información en los *Primeros memoriales* y luego en el *Códice*

¹⁸ Aunque esta es la tarea principal que las parteras tradicionales llevan a cabo en México, también se destacan por realizar masajes, y por cumplir una función preponderante en las comunidades cuando se quiere abordar la fertilidad y la anticoncepción femenina. A su vez, sus saberes ancestrales sobre plantas medicinales adquieren un papel importante.

maritense de la Real Academia de la Historia y el *Códice maritense del Real Palacio*. Por último, elaboró el código que estudiamos en este trabajo, que se configura como la etapa final de este proceso de investigación. Entre 1575 y 1577 se terminó el código que Sahagún dividió en doce libros y encuadernó en cuatro volúmenes, que luego fueron encuadernados en tres.

El *Códice Florentino* llegó a los Médici alrededor del año 1588, y actualmente se encuentra en la Biblioteca Medicea-Laureniana, en Florencia, institución a la cual el manuscrito debe su nombre. El traslado hacia Europa durante el mismo siglo de su confección, indica que no era una memoria escrita de la cultura nahua para las comunidades originarias, sino que la información que contiene estaba destinada a los conquistadores. Esta colonización sufrida por los americanos, también se evidencia al día de hoy, ya que el *Códice Florentino* es conservado en Italia.

A pesar de la colonialidad presente en el código, se debe destacar que en él se hacen audibles las voces de los vencidos, de los colonizados, de los nahuas; lo cual resulta de suma importancia para el estudio de esta cultura. Principalmente porque los conquistadores destruían los objetos culturales de los pueblos americanos con el fin de borrar su memoria.

Enrique Florescano (2002) explica que en el código conviven tres interpretaciones. La primera es el texto en español, obra de Sahagún, producto de su investigación y de su manera de ver a los aborígenes. La segunda es el texto escrito en nahua con el alfabeto latino que realizaron los mismos aborígenes, por lo que “es una expresión directa de la cultura y la mentalidad de los mexicanos, no de Sahagún” (Florescano, 2002, p. 84). Ambas lenguas se disponen en dos columnas en cada una de las páginas: del lado izquierdo está la española y del derecho la nahua. Es importante destacar que el escrito nahua es más extenso que el español, por lo que no es una traducción literal debido a que quienes escriben, Sahagún y los nahuas, tienen diferentes cosmovisiones que se manifiestan en la escritura. Es la última interpretación que menciona Florescano la que resulta central en este escrito: la que contiene las imágenes hechas por tlacuilos nahuas, por encargo de Sahagún.

El código está compuesto por doce libros, divididos en capítulos, que tratan diferentes temas de dicha cultura. Los libros se ordenan de manera jerárquica: comienza con los relatos de la religión nahua, prosigue con asuntos humanos y finaliza con asuntos animales, vegetales y minerales. En esta investigación se analiza el sexto de ellos, denominado *De la retórica y filosofía moral y teología de la gente mexicana y cosas curiosas tocantes al uso de la lengua y virtudes morales*, ya que, en él, se encuentran las imágenes de las parteras y parturientas, y los escritos acerca de su labor. Este libro se hizo a partir de los *huehuatlatolli* o *pláticas antiguas* que eran “fórmulas discursivas aprendidas de memoria por los sacerdotes para ser dichas en ocasiones señaladas (...)” (Barbero Richart, 1997, p. 353). También se toma una imagen del libro décimo llamado *De los vicios y virtudes*, en la cual se dibujó a una mujer tejiendo, con el objetivo de identificar rasgos constitutivos en común en la representación de la mujer en el código.

Las imágenes en el códice

El *Códice Florentino*, en su gran extensión, presenta gran variedad de imágenes en pequeña escala, que se encuentran en el lado izquierdo de la página, donde se dispone el texto escrito en español. El recorte para este análisis se basa en cuatro imágenes del códice. Dos de ellas corresponden al libro VI que representan a una parturienta y su partera [Figuras 1 y 2]; otra del mismo libro en el que está la partera, una niña y la madre [Figura 3]; y una última imagen en la que se representa a una mujer tejiendo [Figura 4], que corresponde al libro X.

Estas cuatro imágenes son analizadas tanto individual como comparativamente con el fin de identificar qué características en común y qué diferencias tienen las representaciones de las mujeres, según los roles que ocupan, para determinar la práctica de la partera nahua.

Se analizan los diferentes elementos de las imágenes para comprender cuál es la particularidad que define a la partera mediante las constantes en sus representaciones.

En el primer dibujo (Figura 1. Dibujo del capítulo 27 del libro VI *Retórica y filosofía moral* del Códice Florentino - Historia general de las cosas de la Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590), Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10617/view/1/263/>), se observan dos figuras femeninas próximas entre sí definidas por una línea de contorno. La que se encuentra centrada está en un primer término y se recuesta sobre el suelo, cubierto por un *petate* (alfombra vegetal de origen prehispánico, tradicional en México), que es posible identificar por la forma de la trama. El cuerpo, representado de medio perfil, llama la atención por su abdomen abultado al descubierto: la blusa levantada solo tapa la parte superior del torso mientras que la falda cubre desde su vientre hasta los tobillos, dejando los pies al descubierto. Por otro lado, su cara está de perfil y dirige su mirada hacia arriba. En un segundo término, se encuentra otra mujer que posa sus manos sobre la panza de la figura femenina ya descrita, posiblemente arrodillada sobre el *petate*, inclina levemente su cuerpo y dirige la mirada hacia ella: su interés está puesto en la mujer recostada estableciéndose un contacto físico y visual. En este caso, solo es posible reconocer una blusa que cubre su cuerpo, ya que, de la cintura hacia abajo, se interponen las piernas de la figura que aparece en primer término. Ambas figuras tienen en común ciertas características en la representación, como los peinados recogidos, los dedos de las manos estilizados y las blusas que solo se diferencian por detalles en el rectángulo debajo del escote. Las distinciones principales encontradas entre las dos figuras son la barriga abultada de la mujer recostada y las diferentes poses y acciones que desempeñan en la imagen.

En cuanto al espacio en el que se encuentran se distinguen columnas dispuestas sobre una dirección diagonal, indicador espacial que genera sensación de profundidad. También se utilizan otros indicadores espaciales como los sombreados en escala de grises realizados a partir de tramas, líneas paralelas y aguadas que están tanto en la construcción del fondo como en las figuras, principalmente en los pliegues de la vestimenta.

Como conclusión respecto a esta primera imagen, se puede decir que, dentro de un espacio cerrado, han sido representadas dos mujeres en una situación de intimidad en la

cual se establece un contacto físico y visual. El foco está puesto en las manos de la segunda figura, que podríamos identificarla como partera, quien con sus manos toca la panza de la mujer embarazada.

En el libro VI del código, y en el mismo capítulo, hay un dibujo (Figura 2. Dibujo del capítulo 27 del libro VI *Retórica y filosofía moral* del Códice Florentino - Historia general de las cosas de la Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10617/view/1/267/>), similar al analizado anteriormente. Se reconocen diferencias en cuanto a la representación de las figuras y el fondo, sin embargo, permanecen en la imagen la línea de contorno, la distribución y poses de las figuras, las prendas que visten, los rostros de perfil y el peinado recogido, como también el abdomen abultado de la figura recostada y el contacto entre ambas mujeres.

También se analiza otra imagen del mismo libro (Figura 3. Dibujo del capítulo 38 del libro VI *Retórica y filosofía moral* del Códice Florentino - Historia general de las cosas de la Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10617/view/1/357/>), pero del capítulo treinta y ocho. En este caso, se suma una figura a las dos femeninas: la de un bebé sostenido entre las manos de la mujer ubicada a la derecha de la imagen, y que, mediante la inclinación de los cuerpos, está por ponerlo en lo que parece ser una cuna. Entre estas dos figuras se establece un contacto visual, y, cercana a la boca de la adulta se dibujan formas onduladas que se denominan vírgulas, es decir, símbolos del habla en las representaciones nahuas. Ambas figuras femeninas adultas están arrodilladas sobre el suelo y se visten con blusas y faldas similares a las descritas en los dibujos anteriores. También se asemejan en los rostros de perfil (al cual se incorpora el bebé) y los peinados recogidos. La figura ubicada en el sector izquierdo de la imagen le tiende a la otra mujer un paño o tela.

La representación del espacio replica indicadores y características de las imágenes anteriormente analizadas, ya que se utilizan escalas de grises y líneas paralelas casi yuxtapuestas que otorgan volumen a los elementos. La línea, además de usarse como línea de contorno de las figuras y objetos, también se utiliza para generar textura en el suelo, posiblemente aludiendo nuevamente al petate, que se establece como una similitud con la primera imagen analizada. El fondo indica que se trata de una situación desarrollada en un espacio cerrado: este presenta un diseño de pequeños rectángulos que emulan una pared de ladrillos o piedras perfectamente cortadas. La continuidad de la misma es interrumpida por una abertura que sugiere una vista exterior, por dónde puede verse una pequeña línea levemente ondulada, que puede interpretarse como una línea de horizonte. En esta imagen, a diferencia de las dos anteriores, resulta más difícil identificar cuál es la partera y cuál la madre por sus similitudes físicas y de vestimenta (ya que la parturienta ha dado a luz y se ausenta la representación del vientre abultado). Pero el texto escrito en el código que acompaña el dibujo facilita su comprensión:

O tu que eres su madre rescibela, o vieja mira que no emezcas a esta niña, tenla en blandura. Dicho esto pone luego a la niña en la cuna: y los padres de la niña, toman aquellas palabras de la partera para quando la hechan en la cuna que dize. O madre suya rescibe a esta niña, que te entregamos: hecho esto luego se regocijan, y comen, y veven, y veven el uctli o vino desta tierra:

ya esto llaman pillaoano: y tabien le llama marsacocul aquilo que quiere dezir, posicion o ponimiento de la criatura en la cuna [sic] (Biblioteca Digital Mundial, c. 1575-1577, p. 358).¹⁹

Así, se deduce que la mujer ubicada en el extremo derecho, representa a la partera, quien recita unas palabras (que se hacen presentes a través de vírgulas) sobre la recién nacida, y se encuentra dejando a la niña en la cuna para que su madre, la figura de la izquierda, la reciba.

La última imagen del códice analizada en el presente escrito (Figura 4. Dibujo del capítulo 14 del libro X *De los vicios y virtudes* del Códice Florentino - Historia general de las cosas de la Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10621/view/1/77/>), se ubica en el capítulo catorce del libro X, llamado *De los vicios y virtudes*, y se distingue de las anteriores principalmente por estar coloreada y por solo presentar una única figura femenina. Sin embargo, la hemos seleccionado por las características formales en la representación, tanto de la mujer como del espacio. En el extremo izquierdo de la imagen se representa a una mujer en cuclillas, con el cuerpo en tres cuartos perfil y su cabeza totalmente de perfil, constancia que se repite en los dibujos ya analizados. También tiene el cabello recogido, los pies descalzos y la misma vestimenta que se compone de una falda y de una blusa con un rectángulo en la terminación del escote. La mirada y las manos se dirigen a la acción principal, gesto que también se reitera en las imágenes que aparecen las parteras. En este caso, el foco de atención es el tejido que está haciendo la mujer (aquí el énfasis en su accionar), que se extiende desde sus manos hacia una columna en la que se encuentra atado. La mujer está en la entrada de un espacio cerrado, el cual podemos diferenciar tanto por el petate extendido en el suelo, al igual que en las imágenes anteriormente analizadas, como por la construcción de la profundidad a partir de la ubicación de la pared y la alfombra sobre una diagonal a modo de perspectiva, de la trama y del sombreado (usados como indicadores espaciales). En el último término de la imagen hay dibujada una línea de horizonte que actúa como un indicador espacial del paisaje exterior, acentuado por la selección del color verde. Por encima de ésta, se observa una mancha coloreada: único lugar donde no aparece la línea de contorno.

En el análisis formal de estas cuatro imágenes se combinan dos tipos de representaciones: una proveniente de la tradición nahua y otra de la pintura renacentista europea. En cuanto a la primera, se puede identificar el uso de la línea de contorno para delimitar el dibujo, los rostros dispuestos de perfil y los rasgos faciales similares entre sí. Respecto a la segunda, se reconocen los indicadores espaciales, como el uso de las diagonales para generar profundidad, y las sombras para la sugerencia de volumen. Otro aspecto que se asocia con la europea renacentista es la organización figura-fondo, es decir, las figuras se implantan en un escenario verosímil. Es interesante destacar ambas maneras de representar en la Figura 2: la figura y el fondo

¹⁹ Transcripción del *Códice Florentino* respetando la grafía original, hecha por las autoras del capítulo Carola Berenguer y Pilar Marchiano. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10617/view/1/358/>

pareciera que se hubieran dibujado por separado, ya que, debido a su distribución, ambas mujeres se despegan del suelo y parecen flotar.

Podemos decir entonces que la convivencia de estas formas de representación en la imagen: la autóctona por un lado y la europea, por otra; que convergen y adoptan un nuevo sentido, dan como resultado un producto híbrido. Esta *hibridación cultural*, en términos de Néstor García Canclini (2009), da cuenta a su vez de un proceso de mestizaje. El antropólogo definió a la hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos o prácticas” (p. 14).

En cuanto a la representación de las mujeres en el *Códice Florentino*, a partir de las constantes rastreadas, se puede conjeturar que son las acciones, y los elementos con los que las realizan, las que caracterizan y diferencian a dichas mujeres.

La partera: constantes en su representación desde tiempos coloniales hasta la actualidad

A partir de lo desarrollado, se pueden destacar ciertas constantes en la representación de la mujer nahua. Una de ellas es su arraigo al espacio cerrado e interior, el cual forma parte de su cotidianeidad.

Louise Burkhart, en su texto “Mujeres mexicanas en ‘el frente’ del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca” (1992), hace hincapié en aquellos elementos y acciones que definen a la mujer nahua. Así, al desplazar los conceptos de subordinación e igualdad en relación al hombre, la autora define a la mujer con un *status* propio. Ellas ocuparon distintos roles, como el de artesanas al momento de convertir el hilo en tela (por un lado, hilar y tejer eran acciones de las cuales se encargaban las mujeres, y por otro, el abultado huso de tejer se relacionaba con el sexo y el embarazo); el de mercaderas, gracias a sus producciones que comercializaban; el de sacerdotisas; el de doctoras; e incluso el de gobernantas.

Así, el hogar compartido por hombres y mujeres, era concebido como un espacio femenino: era su frente de guerra y por eso el lugar donde se desarrollaban los nacimientos. De este modo, el espacio íntimo de un hogar era y es el escenario de las prácticas de la partería tradicional, donde dos mujeres establecen un vínculo y conexión durante el transcurso del embarazo y posparto. Esta práctica es posible verla en fotografías tomadas en el México actual, donde mujeres de algunas comunidades recurren a los saberes milenarios de las parteras en este proceso -como masajes- y otras se niegan, junto con ellas, a los partos en hospitales.

La perpetuación de este papel como de este espacio son posibles de reconocer en la fotografía contemporánea. Por un lado, en una fotografía (Figura 5. Fotografía tomada por Yunuhen Rangel Medina, México. Recuperado de <http://www.cimacnoticias.com.mx/noticia/parteras-ind-genas-tesoros-vivos-de-m-xico>), que fue tomada por Yunuhen Rangel Medina, periodista y fotoperiodista, para el Centro de la Mujer sobre Información y Comunicación (CIMAC) en defensa de los derechos de las mujeres. A su vez, esta imagen se encuentra en un artículo de Patricia Lorena Yllescas Hernández titulado “Parteras Indígenas, Tesoros Vivos de México” (2017) y publicado en el sitio de noticias de CIMAC, visualizando una campaña de salvaguarda de la práctica de partería ancestral cuya “razón fundamental para impulsarla, es detener su inminente desaparición”.

ción” (s. p.). Ante esto, la autora agrega: “Los aportes de las parteras al sostenimiento de la vida en las comunidades indígenas de México son invaluable, sin embargo, sus saberes y prácticas se ven ahora amenazados de desaparecer y/o enfrentan muchos obstáculos” (s. p.).

Es en este sentido, que podemos aventurar que el encuadre y los elementos de la imagen fueron seleccionados de manera consciente por la fotógrafa con el objetivo de perpetuar y poner el foco de atención en esta práctica ancestral, su construcción hace hincapié en la acción representada, por lo que también es interesante mencionar que esta fotografía es la única imagen que se hace presente en la publicación: hay una mujer recostada sobre una cama, con su busto tapado por una blusa y sus piernas por un pantalón corto, que deja al descubierto su vientre abultado sobre el cual se posa la mano de otra mujer, una partera. Además del contacto físico hay un contacto visual: la mirada de la parturienta se dirige a la de la partera, la cual establece entre ambas una fuerte conexión.

Estas constantes en la imagen coinciden con las dos primeras imágenes analizadas del *Códice Florentino*: tanto en ellas como en la fotografía, la acción se realiza de la misma manera, por lo que la disposición de las figuras es similar.

Por último, es posible realizar cierta analogía a partir de la paleta acromática, ya que la fotografía fue editada en blanco y negro, otro punto en común con los dibujos de la partera y parturienta en el códice.

Por otro lado, estas cuestiones también se vislumbran en una fotografía y en un fotograma pertenecientes al fotorreportaje *Parteras en el olvido* [Figuras 6 y 7] —de Ángeles García y Blanca Salazar— realizado a Eleuteria Nava y a su hija Zeferina, las únicas dos parteras tradicionales que aún quedan en Apango, en el estado de Guerrero, en México. La práctica que Eleuteria heredó de su suegra y de su propia experiencia como madre y abuela, así también como saberes medicinales sobre plantas autóctonas, fue practicada por ella durante treinta años. A lo largo del fotorreportaje es posible verla realizando masajes a una embarazada, ya que hace más de diez años que no atiende un parto, en primer lugar, porque se enfermó, a lo cual llevó a Zeferina a reemplazarla en su labor, y luego porque el sistema de salud con sus políticas públicas prácticamente obliga a las mujeres a parir en hospitales, generando desconfianza en la práctica ancestral.

En estos fotogramas encontramos similitudes con las imágenes del códice y con la fotografía de Rangel Medina. En primer lugar, el audiovisual ocurre en el interior de la casa de Eleuteria. Sobre esto, García nos comentó —en una entrevista que le realizamos acerca del fotorreportaje— sobre la decisión de comenzar el audiovisual con una imagen del exterior de la casa, para luego hacer foco en su interior: «a la hora de hacer las fotografías lo primero que pensé fue que su casa es el elemento de su entorno y donde ella trabaja» (Comunicación personal, 2021, 12:50). Es interesante destacar que Pelcastre & otros en “Embarazo, parto y puerperio: creencias y prácticas de parteras en San Luis Potosí, México” (2005), destacan que “El lugar ideal para atender a la parturienta es su propia casa, sitio que ella encuentra propicio para la resolución del parto. En cuanto al espacio destinado para el parto dentro de la casa de la parturienta, encontramos el suelo como el más común” (p. 378). Así es posible identificar un punto

de inflexión: los fotogramas registran un espacio interior que no es el hogar de la parturienta, como sucede en las imágenes del códice, sino el de la partera.

En segundo lugar, se repiten las poses de la partera y de la parturienta: en la Figura 6 (Fotografía tomada durante el fotorreportaje *Parteras en el olvido* (2019), de Ángeles García y Blanca Salazar. Recuperado de <https://amapolaperiodismo.com/fotoreportaje-parteras-en-el-olvido> [segunda foto del carruaje]), se puede observar en un primer plano el cuerpo de la embarazada, que se dispone de manera horizontal y deja ver parte de sus piernas y torso, mientras que su vientre se encuentra descubierto en el centro de la imagen. En segundo término, se distingue a Eleuteria trabajando con sus manos sobre el vientre de la embarazada. De esta manera, el foco de atención se encuentra en el centro de la imagen, en el encuentro de las manos de Eleuteria con el vientre de la parturienta, siendo una similitud con la fotografía de Rangel Medina.

No obstante, en el fotorreportaje *Parteras en el olvido* (2019), de Ángeles García y Blanca Salazar, (minuto 0:09. Recuperado de <https://amapolaperiodismo.com/fotoreportaje-parteras-en-el-olvido>), es posible ver a través de un plano general cómo se está desarrollando la situación. En primer término, el cuerpo completo de la embarazada, quien está recostada sobre una frazada —que a su vez se halla sobre un petate— y observa a Eleuteria, quien se encuentra en segundo término de cuclillas, masajeando su vientre. Si bien la acción sigue siendo el foco de atención, también es posible encontrar otros elementos que caracterizan al espacio interior, detrás de Eleuteria se encuentra un hombre —el esposo de Eleuteria— recostado sobre una hamaca, mientras que en la pared del fondo son posibles de distinguir un mueble y una repisa con objetos, reafirmando la domesticidad y cotidianeidad del lugar.

Por último, es interesante pensar cómo en el códice las imágenes adquieren otro nivel de lectura e interpretación si se las considera en conjunto con los manuscritos. En el caso del fotorreportaje, el escrito que acompaña la publicación en *Amapola Periodismo Transgresor* y la entrevista realizada a Ángeles García nos permiten entender el fin de dicho registro: dar a conocer una práctica ancestral que se está perdiendo. Sobre esto, Ángeles García reconoce que a pesar de ser oriunda de Apango, desconocía la práctica:

Creo que uno descubre [con el fotorreportaje] muchas cosas de dónde viene, y que nunca se había preguntado. Yo soy de Apango, toda mi familia es de Apango, sin embargo he vivido en otras ciudades de aquí de Guerrero, y solo había escuchado hablar sobre las parteras hasta que realicé este trabajo. Cuando estaba grabando y estaba tomando las fotografías de doña Eleuteria y de doña Zeferina, me di cuenta de que uno nunca termina de conocer nuestros orígenes, lo cual me sorprende y me causa curiosidad (Comunicación personal, 2021, 20:15).

De esta manera, es posible reflexionar sobre el dispositivo fotográfico y los lugares donde estas imágenes contemporáneas circulan: la mediaticidad de la imagen digital —alojada en sitios de internet— permite que la práctica ancestral de la partería tenga un alcance mayor al de las comunidades donde aún se encuentra vigente. Mientras la fotografía de Yunuhén

Rangel Medina pretende visibilizar la resistencia de la práctica en México, el fotorreportaje pretende dar a conocer una práctica que ya no resiste en su totalidad. No obstante, todos los casos aquí abordados funcionan como un registro que construye un documento y testimonio de la partería tradicional.

Un documento histórico

El *Códice Florentino* es considerado un documento histórico. Si bien fue realizado con el fin de recopilar todos los aspectos esenciales de conocimiento sobre la cultura nahua para estudiarla en detalle y así extirpar su idolatría y creencias paganas, y de esta manera convertir a los nativos al cristianismo; ha registrado y conservado, mediante volúmenes manuscritos, la cultura prehispánica nahua.

En el código se hace presente la visión de los colonizadores, quienes tenían concepciones occidentales, y la visión local, mediante su propia lengua y las más de las 2400 imágenes que lo componen. En ellas se combinan cualidades formales de la pintura renacentista europea junto con rasgos sintácticos-simbólicos de la tradición nahua (pintura y escritura), que plasman prácticas donde la *hibridación cultural*, en términos de Néstor García Canclini (2009), se hace evidente.

Capturar la relación entre la partera y la parturienta mediante las tecnologías actuales es una forma de perpetuar dicha práctica —y el tema— en la historia del propio país: estamos ante un patrimonio inmaterial en riesgo. Mientras que las imágenes del código se constituyen como huellas de una práctica y como un registro de las costumbres nahuas del siglo XVI, las fotografías contienen un elemento de denuncia y de compromiso con la causa sociocultural, en las cuales la construcción de la imagen es fundamental para generar impacto, contribuyendo paralelamente a la conformación de un fondo documental sobre la práctica, resistencia y lucha, por parte de muchas mujeres que deciden sobre cómo dar a luz, en dónde y con quien.

A modo de cierre, a partir de las similitudes entre los dibujos y las fotografías analizadas en este trabajo, podemos decir que estamos ante un *tema de encuadre* en la iconografía nahua: mediante la composición de las fotografías, en el imaginario colectivo del pueblo mexicano, se construye una relación entre el Código Florentino y la práctica ancestral que pervive, en mayor o menor medida, en la actualidad.

Referencias

- Barbero, R. E. (1997). Códices Etnográficos. El código Florentino. *EHSEA*, (14), 349–379. Recuperado de: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5990/C%C3%B3dices%20Etnogr%C3%A1ficos.%20El%20C%C3%B3dice%20Florentino.pdf?sequence=1>.
- Burkhart, M. L. (1992). “Mujeres mexicanas en ‘el frente’ del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca”. En Revista *Mesoamérica*, 13(23), pp. 23 – 54.

- Florescano, E. (2002). "Sahagún y el nacimiento de la crónica mestiza". En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXIII (91), 77-94.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Pelcastre, B., Villegas, N., De León, V., Díaz, A., Ortega, D., Santillana, M. de los Á. Mejía, J. (2005). Embarazo, parto y puerperio: creencias y prácticas de parteras en San Luis Potosí, México. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, 39(4), 375-382.

Páginas web

- Biblioteca Digital Mundial. (2016). *Historia general de las cosas de Nueva España por el fray Bernardino de Sahagún: el Códice Florentino*. Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/10096/#collection=florentine-codex>.
- Biblioteca Digital Mundial (c. 1575-1577). *Historia general de las cosas de Nueva España por el fray Bernardino de Sahagún: el Códice Florentino. Libro VI: retórica y filosofía moral*. Recuperado de: <<https://www.wdl.org/es/item/10617/>>.
- Biblioteca Digital Mundial (c. 1575-1577). *Historia general de las cosas de Nueva España por el fray Bernardino de Sahagún: el Códice Florentino. Libro X: del pueblo, sus virtudes y vicios, y otras naciones*. Recuperado de: <<https://www.wdl.org/es/item/10621/>>.
- Comunidad de Partería en México (s.f.). *Fotografía tomada por Yunuhen Rangel Medina*. Recuperado de: <<http://sitio.comunidadparteriamexico.org>>.
- García, A. y Salazar, B. (2019). *Fotorreportaje. Parteras en el olvido* [Fotorreportaje]. Disponible en <https://amapolaperiodismo.com/fotoreportaje-parteras-en-el-olvido>
- Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. (2018). *El Museo Nacional de las Culturas del Mundo, foro para debatir la problemática de la partería tradicional*. Recuperado de: <<http://inah.gob.mx/es/boletines/7157-el-museo-nacional-de-las-culturas-del-mundo-foro-para-debatir-la-problematika-de-la-parteria-tradicional>>.
- IREX. (2013). *Yunuhen Rangel Medina*. Recuperado de <https://www.irex.org/people/yunuhen-rangel-medina>
- Yllescas Hernández, P. L. (27 de julio de 2017). "Parteras Indígenas, Tesoros Vivos de México". *CIMAC noticias*. Recuperado de: <<https://www.cimacnoticias.com.mx/noticia/parteras-indigenas-tesoros-vivos-de-mexico>>.

CAPÍTULO 7

Taytacha temblores

Reflexiones sobre una experiencia devocional ancestral

Justo María Ortiz

Introducción

En una de las ciudades turísticamente y culturalmente más importantes de la República del Perú, y a la vez la antigua capital del *Tawantinsuyo*: la ciudad de Cusco, se encuentra vigente uno de los rituales que perviven desde hace cuatro siglos, motivado y motorizado por una devoción particular propia de los peruanos: las *fiestas*. Estas manifestaciones espirituales contemporáneas son un resultado social complejo de la pervivencia indígena y sus conquistas, la invasión española, la vida colonial y la República posterior que da cuenta de algunos de los rasgos de las identidades latinoamericanas. El objeto principal: la escultura del *Taytacha temblores*²⁰, esta representación de Jesús crucificado realizada en 1620, llegó como un regalo del Reino Español a su Virreinato del Perú en tiempos de la colonia, y hoy es el “patrón jurado de la ciudad”. En este capítulo se trabajará, entre otros asuntos, cómo se vive hoy en Cusco la experiencia de la celebración de la procesión del *Taytacha* por el centro histórico de la ciudad imperial y cómo confluyen devoción católica e indígena en un mismo evento, en un mismo objeto, en una misma creencia conjugada en dos distintas, tal vez.

Se trazará un camino desde los datos históricos de esta pieza escultórica hasta la actualidad donde la peregrinación del primer lunes de Semana Santa se pone en marcha un dispositivo²¹ cultural y social complejo que sirve de trampolín espiritual para muchos habitantes de Cusco y de la sociedad peruana en su mayoría. Se utiliza como herramientas

²⁰ “Padrecito de los temblores” en la voz peruana popular.

²¹ Se utiliza el término dispositivo para nombrar a las artes plásticas europeas del siglo XVI, pero también a la procesión misma como práctica artística devocional, siguiendo la teoría de Michel Foucault, quien comprende al mismo no solo como el objeto o materialidad sino también todas sus relaciones sociales y los discursos que puedan darse en su entorno sobre la misma y con la funcionalidad específica de controlar a partir del dominio y el poder. El Sociólogo Luis E. García Fanlo expresa en *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben* (Revista A Parte Rei 74. Marzo de 2011): “Para Foucault los discursos se hacen prácticas por la captura o pasaje de los individuos, a lo largo de su vida, por los dispositivos produciendo formas de subjetividad; los dispositivos constituirán a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos, pensamientos de los individuos.” Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

útiles de esta indagación algunos de los conceptos de historiadores del arte y otros teóricos de diversas ramas, que estudiaron casos similares como Ramón Mujica Pinilla, Teresa Gisbert y José de Mesa, Santiago Statsny, Celsa García Valdéz, Gonzalo Lamana, Ángel Manzo, Samanez Argumedo, Luis Enrique Tord entre otros. Se trabajará el caso para poner en conocimiento de quienes estudien Historia del arte V (América colonial) e Historia de las Artes Visuales II la pervivencia de esta devoción indígena cristiana contemporánea muy particular de esta región andina.

En una segunda parte de este escrito podremos abordar cómo se fue afianzando la imagen de Cristo crucificado en el Cusco asemejándose simbióticamente entre esta escultura en especial en las pinturas de la denominada escuela de pintura cusqueña. Otra posible ruta de investigación de este trabajo puede seguir la pregunta sobre cómo también el lenguaje y las prácticas espirituales- culturales indígenas fueron fusionándose con la práctica europea de llevar en las espaldas las imágenes sagradas en procesión.

Contexto de los primeros festejos cristianos en la Cusco colonial

Para abordar un festejo público actual como lo es la procesión cusqueña del *Taytacha* de los temblores es necesario replantearse qué significa una celebración pública en cualquier escenario de cualquier cultura. Si nos interpelamos a nosotro/os mismos sobre qué es un festejo urbano tal vez tendremos la profunda experiencia que habita en nuestros recuerdos sobre lo que nuestra ciudad, nuestra cosmovisión (pequeña porción del mundo) nos haya aportado en nuestros años de vida, y sabremos lo único de ese festejo. Pienso en lo que puede ser un festejo de carnaval en los barrios de la ciudad de La Plata, pero el alemán que visita este ritual cusqueño podrá pensar en el *Rosenmontag* colonés. Tan diversas, a la vez estas celebraciones claramente tienen puntos de coincidencia. Pero lo interesante aquí es lo particular de cada rito, y principalmente el lunes de Semana Santa de Cusco donde vamos a encontrar esta procesión de Jesús crucificado siendo acompañado por hermandades, cofradías, feligreses en general, turistas, amantes de la cultura y curiosos. Es necesario entonces abordar la complejidad del Perú contemporáneo y desgajar en su historia cómo convergieron las raíces identitarias tanto de la cultura inca precolombina como la cultura conquistadora española que juntas dieron a luz el entramado simbólico de poder que representó la realidad colonial. Las manifestaciones culturales como la *Fiesta barroca virreinal* es un producto único que se vuelve ineludible al momento de acercarnos a las identidades latinoamericanas contemporáneas.

Los registros de las primeras procesiones cristianas en Cusco pueden remontarse a la mitad del siglo XVI, luego de la conquista de Francisco Pizarro en 1532. Siendo más específicos, podemos pensar en que más allá de la refundación de la ciudad ya bajo la sintaxis religiosa católica española, la región no es realmente gobernada sino hasta veinte años después, atendiendo a lo que desarrolla el antropólogo social Gonzalo Lamana en su texto, luego del asedio

de Manco Cápac y su ejército a la ciudad de Cusco gobernada por españoles. Es interesante plantearse cómo fueron las primeras representaciones religiosas católicas en una ciudad asediada y en tal contexto.

Para ello podríamos hacer uso de los relatos de los escritos y crónicas tanto de plumas españolas como las de Juan Polo de Ondegardo o el padre Pablo Joseph de Arriaga o de perspectivas afectadas a la parcialidad sometida como los son Juan de Betanzos, Guamán Poma de Ayala o Garcilaso de la Vega, considerados mestizos los dos últimos pero con obras literarias que resultan insoslayables justamente por su testimonio emparentado con el sentir indígena. No es el objetivo de este texto ahondar en lo sucedido esos años pero podemos describir las primeras intenciones de los conquistadores con una voluntad clara de ocupar simbólicamente los espacios sagrados incas y reemplazar los rituales religiosos nativos por los rituales católicos cristianos. Sin lugar a dudas, las *extirpaciones de idolatrías*²² no tenían otra tarea que la de reemplazar violentamente una espiritualidad original por otra colonizadora (especialmente hablamos sobre Ondegardo y Arriaga). Por lo que surge de la lectura de la mayoría de estas fuentes de la época, es posible establecer esos primeros pasos de la liturgia cristiana colonizadora como una marcha a pasos agigantados en pos de desplegar una retórica convincente y aleccionadora sobre la palabra del Dios cristiano.

Podríamos abordar este acercamiento a partir de lo que exponen algunos teóricos que han trabajado el tema.

Ritual inca + procesión española = fiesta barroca

El historiador y arqueólogo Ángel Amilcar Alberto Manzo asevera:

El mundo ceremonial andino se ha caracterizado, y aún lo hace, por la continuidad de fiestas, verdaderas explosiones de alegría y tristeza a la vez, de estridente ruido, de música continua y mágico colorido. Tales fiestas, relacionadas con ceremonias rituales, amalgama de religión católica con creencias locales, se desarrollan en torno a temas que son tradicionales a lo largo de los Andes, como el culto a la fertilidad, a la tierra y los ritos en relación con la siembra, cosecha e irrigación, además de, en la actualidad, peregrinaciones religiosas y fiestas de santos. Su investigación ha servido para establecer la cosmogonía existente detrás de la mímica, la danza, el canto y la música. El ritual fue y es, entonces, uno de los temas centrales en la

²² En el marco histórico de la invasión y conquista de los pueblos americanos, se entiende por “extirpación de idolatrías” a todo proceso burocrático mecanizado a partir de la Iglesia y el estado Virreinal en el que se persiga y ejecute a quienes ostentaban objetos y realizaban cultos espirituales precolombinos, bajo cierto sustento teórico teológico, entendiendo que el “*uso de imágenes como el culto a un hombre o materia creada por él*”, está relacionado a “*la utilización perniciosa que de ellas hace el demonio para engañar a los hombres.*” (Manzo, 2010, pp.11-12)

cosmovisión del mundo andino. Cosmovisión que se ha visto transformada, dado el gran impacto del mundo europeo en los últimos quinientos años (Manzo, 2010, pp. 145-146).

Tal descripción está ligada por un lado a una característica celebratoria de los rituales precolombinos, pero también a una manera de asimilar y sincretizar los rituales católicos impuestos por la colonización española en las sociedades andinas. Junto a esto podemos recurrir también a la explicación del arquitecto Roberto Samanez Argumedo cuando habla sobre la Cusco antigua y sus festividades rituales:

(...) las fiestas y las celebraciones se sucedían durante todo el año. Eran solemnes y multitudinarias, destacando el inti raimi en el mes de junio y el capac raimi en diciembre, ambas dedicadas al dios Sol. Las referencias recogidas por los cronistas del siglo XVI narran que las panacas²³ reales o linajes descendientes de los incas recorrían la ciudad, llevando las momias de sus fundadores en literas, al tiempo que entonaban canciones y danzaban al son de instrumentos musicales. En las fiestas se avocaban las gestas de los antepasados y se brindaba ritualmente.

El lugar preferente de las fiestas era la gran plaza del Hauacaypata, sitio que ocupa la plaza de armas de la ciudad colonial, que vendría después y que fue definida como: `la plaza del Cuzco, de las fiestas, huelgas, y borracheras` sin comprender que esas multitudinarias reuniones tenían carácter religioso y el consumo de la bebida fermentada del maíz, la chicha, era parte del ritual (Samanez Argumedo, 1989, pp.289-290).

Teniendo en cuenta esos aportes, y como se mencionaba en la introducción, el concepto de la *fiesta* como complejo momento simbólico social, resulta un aporte interesante para comprenderlo, atender por último a lo que la filóloga románica Celsa Carmen García-Valdés desarrolla respecto de tal concepto de la fiesta en la colonia del Perú virreinal. Nos dice:

Esta afición de los nativos a las celebraciones fue aprovechada por los misioneros en su labor evangelizadora. José de Acosta (1987) concede a la fiesta un importante lugar en la pastoral, aunque no constituya, según su teología, ninguno de los tres pilares de la evangelización. Los religiosos, con el objetivo de hacer atractivo el cristianismo, rodearon de la máxima solemnidad, la simple catequesis y el culto cristiano. Coros de niños amenizaban y realizaban con sus cantos e instrumentos musicales los actos de la li-

²³ Voz inca que denomina a las familias o grupos sociales que pertenecen a un sector de la nobleza inca relacionado con los Cápac Aillu, sector social noble de donde surgían los líderes políticos de la organización. Para profundizar estos conceptos se puede leer el trabajo de **Francisco** Hernández Astete, "Las panacas y el poder en el Tahuantinsuyu". Recuperado de <https://doi.org/10.4000/bifea.3282>

turgia. Las procesiones eran frecuentes y las festividades religiosas y patronales se convertían en auténticos festejos repletos de colorido y suntuosidad, pues conscientes de que los nativos no aceptarían aquello que no estimaban, se rodeó al cristianismo de una característica aureola de solemnidad (García Valdés, 1989, p.254).

De cierta manera entonces podemos trazar un recorrido de cómo se fue amalgamando una vivencia de la celebración de lo espiritual dentro de una seguidilla de eventos al año que recogían las manifestaciones de distintos actores. Sin dejar de tener en cuenta que tales celebraciones se daban bajo un riguroso examen sobre las conductas de las masas, mientras que una élite eclesiástica disponía los pasos a seguir en la liturgia y quiénes participaban de acuerdo a lo establecido por las normas de la Iglesia Católica. En un contexto social duro y jerárquico propio de una colonia, donde no solo se veneraba al Antiguo y Nuevo Testamento sino que con esa misma celebración se pretendía alejar a los nuevos fieles de sus antiguas “idolatrías”, a la vez que se celebraba al monarca y a la vida colonial misma.

Esto último es interesante, y es que es notable que, en la repetición de las celebraciones, estas no eran un escape a la monotonía de la vida diaria como nos puede resultar hoy la idea de una fiesta o un carnaval contemporáneo, donde la vida como la conocemos se suspende por unos días. Sino que las fiestas mismas afianzaban la idea de poder y control del Estado y la Iglesia por sobre la población. Este es un acontecimiento que consolida el poder en la colonia, desde un aspecto tan explícito que paradójicamente parece no serlo.

Por último, es indispensable remarcar esa doble celebración indígena cristiana que pudo pervivir en un sincretismo que lejos de eliminar aspectos espirituales precolombinos potenció las experiencias en las sociedades andinas.

Breve historia sobre el *Taytacha*

La pieza escultórica de Cristo crucificado denominada popularmente como “*Taytacha* de los temblores”, “Señor de los temblores” o “Jesús moreno”, dentro de otras formas de nombrarla, data de la década de 1620 y tiene orígenes dudosos de los cuales se suele construir una historia más o menos coherente sobre su lugar de confección.

Se ha coincidido en que alrededor de tal fecha el monarca español Felipe II ordenó la construcción de una escultura similar a la que existe hoy en la Catedral de Cusco, para que viaje al Virreinato del Perú, donde se sabía que se veneraba al “Dios Sol”, por lo que se decidió que este Jesús en la cruz debía tener rasgos fisonómicos nativos americanos para que los nuevos fieles sientan una aproximación a partir de un reflejo de Jesús en ellos.

El mito de esta escultura cuenta que el viaje en barco hasta América fue muy turbulento y gracias a las plegarias a la figura se pudo llegar al puerto del Callao, además de atarla al mástil de la nave mientras las tormentas la azotaban, por lo que se ganó el nombre de “Se-

ñor de las tormentas”. Al llegar a suelo del Virreinato del Perú, un arriero español se encargó del viaje por tierra hasta Cusco, haciendo un alto previo en la Villa de Mollepata, donde los poderes conferidos a la figura hicieron de ésta que aumente el peso considerablemente dando a entender a quienes la transportaban que no quería moverse de ese lugar. Por lo que se construye anónimamente y en secreto otra escultura con materiales de la zona, resultando esa nueva obra con rasgos iconográficos similares a la anterior, esta será la que actualmente se expone en el altar principal de la Catedral de Cusco y la que es pieza central de la procesión que se analiza.

El mito continúa años más tarde cuando un terremoto de una gran magnitud sacude la ciudad de Cusco en 1650, y al no cesar por varios días, las autoridades creen pertinente sacar del templo a la figura de Jesús en la cruz hacia las escalinatas, es ahí cuando se serena el terremoto que hacía crujir las montañas y la tierra misma de la ciudad Imperial. Gracias a ese milagro cristiano es que se gana el nombre de “Señor de los temblores”. Otros años sucede el mismo procedimiento; tras el temblor de la tierra, esta responde a la acción de la feligresía de sacar del templo al exterior al patrono de la ciudad (Valencia Espinoza, s/f).

Resulta muy interesante el relato construido a partir de tantos eventos prodigiosos muy enraizados con la historia del pueblo cusqueño, y especialmente la vinculación de la imagen de Jesús en la cruz (momento trascendental del cristianismo), la violencia de las tormentas marítimas, y la violencia de los movimientos telúricos que inevitablemente nos hacen pensar en las huacas²⁴ de los cerros y en la Pachamama. Hay aquí un constante diálogo entre las concepciones cosmogónicas equiparadas que se vinculan en una historia que se refiere a la relación entre la voluntad divina y el devenir humano.

Qué sucede en la procesión

Los lunes de Semana Santa, a las 15 horas, se da lugar a la procesión de la figura. La escultura entronizada dentro de una estructura preparada para la procesión, está adornada con muchas guirnalda enroscadas de manera espiralada, hechas con flores de *ñucchu* que le coronan la cabeza y cuelgan en ambos flancos de la estructura (Figura 1). Los feligreses dispuestos en distintos grupos de cargadores, hombres que cargan bajo la fuerza de sus brazos y espaldas la estructura que transporta al *Taytacha*, extraen la pieza hacia las escalinatas y luego a la calle; comienzan el viaje de la figura hasta el lugar del camino

²⁴ Se encuentra una definición de *huaca* que podemos tener en cuenta en Manzo, Ángel (2010) cuando explica “(...) cualquier elemento o lugar considerado sagrado y al cual se le rendía culto: elemento físico, natural o artificialmente construido, espíritu humano o animal, fuerza de la naturaleza o vitalidad humana. No es la montaña, ni el lago, ni la roca ni la estatua lo que se adora, sino el espíritu contenido en él. ‘La palabra huaca, o más bien, waca significaría lo mismo ídolo que templo, sepulcro, lugar sagrado, figuras de hombres, animales, montañas, etc.’ (...) ‘Común es a casi todos los indios adorar Huacas, ídolos, quebradas y piedras grandes, cerros, cumbreras de montes, fuentes, y, finalmente, cualquier cosa que parezca notable y diferenciada de las demás...’ (T.Medina, 1882:380)” (Manzo, A. 2010, p. 147)

que les toca cambiar por otro grupo de cargadores. Todos ellos forman parte de la Hermandad del señor de los temblores, subdivididos en cuadrillas que responden a distintos sectores de la vida cívica de la ciudad: los hay de empleados del municipio de la ciudad, de la Telefónica del Perú, del Ministerio de Transportes y Comunicación, V Brigada de Montaña del Ejército Peruano, etcétera. (Figura 2)

Los rodean, acompañándolos en el lento andar, una masiva y cada vez más cuantiosa y agobiante aglomeración de personas que se confunde en un paso solemne y a la vez ansioso por estar lo más cerca del objeto único, objetivo inalcanzable y misterioso que al lograrlo descubrir, devuelve la imagen hueca de lo que no se está viendo: todo el culto que se realiza a su alrededor.

Iconográficamente la figura representa a un Jesús que ya ha sido crucificado, al que ya le han clavado en su costilla derecha la lanza de Longinos y que su cabeza está apoyada sobre su hombro izquierdo, y con un último hilo de vida que se le está escurriendo, mira por sobre su hombro a quien más cerca tiene para generar un mensaje de intimidad, de esperanza pero de patética congoja a la vez. Repitiendo el mismo modo que el modelo de esculturas Sevillanas del “Cristo de la clemencia”, que buscaban un diálogo con un observador que se arrodillase de manera penitente a rezar cerca de la pieza escultórica. (Figura 3 y 4)

Inusualmente este Jesús tiene un tratamiento muy poco naturalista porque no se trata de un trabajo policromado, sino que el trabajo de talla sobre madera es visible a simple vista, el color local de la madera se confunde con una coloratura tendiente al oscurecimiento de la madera misma. A esto se agrega el trabajo de la talla que se figura en formas duras, rectas y planimétricas, que le confieren a la fisonomía un carácter muy particular. La materialidad está trabajada a partir de una técnica mixta de modelado de pergamino de llama, fibra vegetal de lino, madera de maguey y pona de la selva. Además el carácter oscuro de la misma se argumenta que está dado por la acción conjunta de los inciensos de las misas de la Catedral y de un constante contacto de un elemento floral clave para esta práctica espiritual-social que resulta la procesión: la flor del *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*). Forma de la naturaleza andina rojiza, que crece entre febrero y mayo relacionada con el Dios Viracocha y que se vincula simbólicamente tanto con la sangre de Cristo como con la Pachamama. Sus pétalos son arrojados por toda la multitud hacia la figura de Jesús mientras es trasladado por las calles de Cusco.

Esta flor resulta un elemento siempre constante y relacionado con el Taytacha por dos motivos: su presencia por la cantidad de pétalos que vuelan por el aire tocando a Jesús al ser aventados éstos por las ventanas de los edificios por donde pasa la procesión, y al tocar a las personas al caer. En segundo término es un elemento que por su color potentemente rojo es muy pregnante en cuanto a la visualidad del evento. Además sus pétalos es un botín especialmente buscado por las calles para luego realizar “mate de ñucchu”, una especie de té logrado a partir del pétalo hervido. Bebida a la que se le otorgan efectos sanadores de toda índole. (Figuras 5 y 6).

La procesión se prolonga desde las 15 horas, hasta aproximadamente las 22. Su recorrido inicia en la Catedral Metropolitana de Cusco, se dirige por las calles que en ese momento se transforman en peatonales, hasta la Iglesia de Santa Teresa, donde se celebra una misa. Desde allí se sigue siempre a paso lento por las calles hasta celebrar una pequeña misa exterior en la explanada de la Iglesia y Convento de San Francisco, dedicada a la gente que está sobre la plaza y las calles aledañas frente al templo. Posteriormente la imagen se dirige hacia la Basílica Menor de La Merced. Siempre la figura en su trayecto está acompañada por una larga cantidad de grupos identificados con distintos colores (niños de escuelas, músicos, bailarinas con trajes tradicionales coyas, etc.), una constante es la música en su mayoría ejecutada por instrumentos de percusión y viento, y cantos incesantes.

Luego de esto vuelve en solemne paso y similares circunstancias a la explanada de la catedral, donde luego de hacer los movimientos de izquierda, derecha y centro, emulando la bendición a todo el pueblo que se ha ido juntando sobre la plaza de armas o “*Hauacaypata*” con suma paciencia y cierta histeria emocional y espiritual, se puede escuchar a más de un feligrés llorando desconsoladamente o tomado por el misterio, en congoja por tamaña experiencia, mientras la figura se va retirando.

Los momentos previos a tal suceso que marca la culminación ya sucede de noche y la presión y ansiedad social se va sintiendo. Hay sólo silencio interrumpido tal vez por el suave susurro de un sollozo estorbado por las alarmas de los bomberos o policías. El ambiente se densifica y cada vez más cercano a los demás, los cuerpos se van poniendo en comunión. El estandarte que ya es Jesús y su estrafalaria imagen finalmente aparece a lo lejos con una aureola de irrealidad, las caras de los cargadores resultan heroicas y todo está untado de un halo extraño, que excede lo visual. La indiferencia de dura madera de ese Cristo parece en su frialdad tornarse más extraterrestre y al alejarse genera una doble significación: es tan humano como cualquiera de los que lo observamos, pero a la vez es extrañamente inerte como si hubiera muerto. Los golpes que sufre en el movimiento que genera el subir las escalinatas de la Catedral, por más sutiles que sean lo mueven más de lo que nuestros ojos quisieran permitirle, su poca estabilidad de pura verticalidad lo hacen tambalear graciosamente. Pero esa figura no tiene y no puede tener nada de gracioso: es la solemnidad hecha materia: es lo inalterable, es la mejor representación de la eucaristía y los misterios de la cristiandad.

Los arreglos florales de *ñucchu* bajan en formas de guirnaldas y se mueven mucho más, flamean y ondean desinteresadamente en su vivo rojo contrastante con la piel oscura de Jesús, eso genera más extrañamiento aún. Es tarde, no comimos, hace frío, parece que eso justifica más aún el haber esperado y sentir una experiencia que puede ser llegada a tomar como sobrenatural. Tal vez precisamente porque es una experiencia artística transformadora y conmovedora que de a poco va absorbiendo los sentidos y va consumiendo incluso las expectativas que se tenía de tal evento.

La experiencia terminó, y la gente vuelve a sonreír y se va descomprimiendo la plaza, los fieles desconcentran el lugar y ya los cuerpos desvergonzados y desinteresados de los turistas vuelven a ocupar ese espacio.

La sensación de haber estado en un momento único se condensa mientras que se va alejando con el correr de los minutos. Esa congregación en la plaza, tras un día de estímulos visuales, sonoros y muchos más, hacen reflexionar que se estuvo atento sólo a una cosa: Jesús en la cruz, y toda la parafernalia a su alrededor: la gente en los balcones con su colorido tirando *ñucchu* al santo, las alfombras o tapetes tradicionales incas que se usan hoy en día por sobre las balaustradas o rejas de los balcones; el circuito sobre la ciudad que sólo iba de templo en templo para volver a terminar en el mismo lugar sagrado. Todo eso hace reflexionar de acuerdo a la idea de la fiesta barroca, y no solo a eso, sino que también al urbanismo barroco desarrollado en ciudades como París y Roma o Versalles.

Los circuitos establecidos en estos centros de poder, así como establece Norberg Schultz sobre la urbanística barroca, son diseños que refuerzan en un lenguaje urbanístico el funcionamiento de los sistemas político, sociales, culturales, económicos (Schultz, 1999). Una vez más somos tomados por la retórica barroca para enajenarnos de nosotros mismos como individuos y volver a esa unicidad tan barroca pero propuesta aquí a partir del sentir patético de un ser que es crucificado y por sus contemporáneos con la crueldad de la violencia y del pecado.

La idea de Jesús es un sacrificio, a sabiendas de eso no escapa a su destino para dar un mensaje de ejemplo y de conducta moral. De alguna manera volvemos a hacer sincretismo porque: ¿acaso no son los rituales andinos como la *capacocha*²⁵ un sacrificio a las deidades incas?

Desde ya que son claramente distintos y en términos teleológicos no son análogos, pero el recurso de sincretismo del que los sacerdotes cristianos hicieron uso claramente está ligado a estas cavilaciones. Esto habrá que desarrollarlo en un trabajo a parte.

Relaciones con la escuela de pintura cusqueña

Por último, es interesante establecer una relación entre esta escultura y lo que significa para esta comunidad, con algunas manifestaciones de la escuela de pintura cusqueña. Resulta notable que en esta escuela de pintura que se desarrolló en la ciudad y su región entre un período que el antropólogo especializado en el Perú colonial, Luis Enrique Tord establece entre la

²⁵ Ritual político y espiritual inca donde se ofrendaba a las autoridades y a los dioses. En algunos casos se entregaba una persona en sacrificio. Para profundizar estos conceptos se puede leer el trabajo de Annette Schroedl, "La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas". Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/bifea.3218>

segunda mitad del siglo XVII y el XVIII²⁶ y que fue una de las mayores escuelas de pintura en Latinoamérica, no solo por su técnica, su importancia histórica, su progresiva originalidad estilística, si no por su masividad, y la capacidad de reproducción en serie que tuvo pese a no ser parte de una sociedad industrializada ni mucho más cerca de serlo. Más allá de eso fue de gran influencia en distintos autores y fue dentro de la pintura una de las primeras estéticas que se consolidaron en América y que aún hoy conservan una identidad clara y siguen siendo de gran influjo para artistas contemporáneos.

Algunas de las imágenes que este trabajo recoge fueron tomadas en sus sitios de exposición, algunas en mejor estado de conservación que otras, todas guardan cualidades muy compatibles entre ellas: una figura central de Cristo en la cruz, una relación figura-fondo muy contrastada. Algunos aparecerán acompañados de otras figuras en la escena, otras serán más despojadas, pero todas confluyen en una misma especificidad estética: todas son reproducciones no de cualquier Cristo en la cruz, o mejor dicho, no son representaciones de Cristo en la cruz así como momento del vía crucis, sino que son reproducciones del *Taytacha* de los Tumbos, es decir representaciones de esa obra, inmersa en un espacio alterno. Pero la representación a la que se dedica la imagen es al *Taytacha*. Acá pareciera ser que la deidad es la escultura en sí, pero no es simplemente una idolatría en el sentido más adorador de imágenes que se pueda entender. Aquí la necesidad artística y devocional fue la representación de una obra de arte que ya no es solo eso, sino que es un objeto digno de ser representado e incluso ser vinculado en el altar de otro templo a través de la reproducción de una pintura. Y no solo es eso sino que la existencia de estas tres obras que aquí se presentan expuestas: la primera en la capilla de Canincunca (Fig. 7), la segunda en la casa del Inca Garcilaso de la Vega, edificio donde actualmente funcionan las instalaciones del Museo Histórico Regional de Cusco (Fig. 8); y la tercera en la pinacoteca del Museo del Convento de Santo Domingo Qorikancha (Fig.9). Sino que existen más obras de las mismas características que solo pueden demostrar una práctica muy común de representación de Jesús siendo el *Taytacha* que evidentemente fue la respuesta a una necesidad de producción y consumo de esta sociedad colonial específica.

Resulta útil conocer estas pinturas en su cualidad de documentos históricos y acercarse a la dimensión estética que significó en la época virreinal la reproducción del santo o de la escultura del mismo en una obra. Esta reproducción recreaba la imagen en un artefacto portable que se convertía en un dispositivo que ejerció un efecto estético y de culto en el cual se trasladaba la imagen del *Taytacha* por las zonas aledañas a la ciudad imperial.

De esta manera la operación indígena a partir de la experiencia estética y artística occidental que significa la ejecución de una obra escultórica y la experiencia de la obra pictórica, a la vez esta simbiosis mestiza a la que hace referencia Tord, esa digestión que el mundo indígena

²⁶ "(...) un perfil que definió un carácter mestizo de una tensa y dramática simbiosis hispano indígena cuya expresión mayor se manifestó en la vasta corriente plástica de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII a la que tradicionalmente se ha calificado como escuela cusqueña de pintura."(Tord, 1989)

realiza del mundo español produce estas nuevas manifestaciones que hacen al culto y a la vivencia espiritual particular andina.

Se intenta concluir este capítulo con dos certezas: la primera nos muestra que la experiencia del mundo colonial peruano supo crear en el arte de su tiempo una particular forma de vehicular el culto tanto cristiano como inca al reproducir las deidades reinterpretadas por la complejidad de sus actores sociales. La segunda certeza está relacionada con la primera y tiene como protagonista al Taytacha: este producto artístico, al lograr tal representación tanto indígena como cristiana, ha perdurado en el corazón del sentir cusqueño y peruano y eso en definitiva nos habla sobre la identidad de una América a la que es menester volcar nuestra atención hacia su historia artística para poder interpretar el arte de nuestra época.

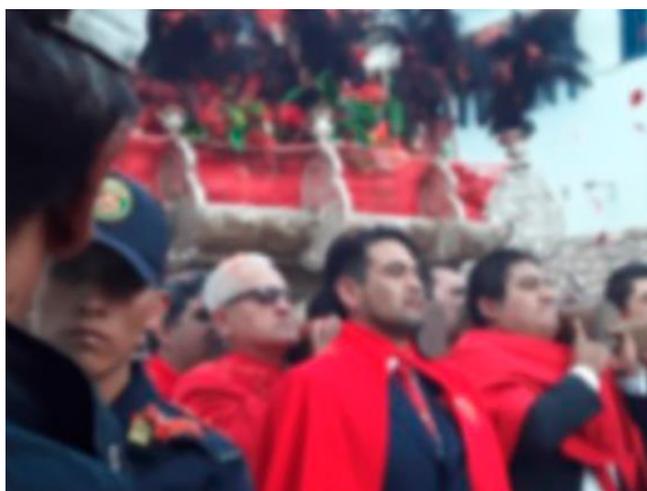


Figura 1: Taytacha con guirnaldas de Ñucchu (izquierda).
Figura 2: Cargadora del Taytacha (derecha).



Figura 3 y 4: mirada de Jesús.

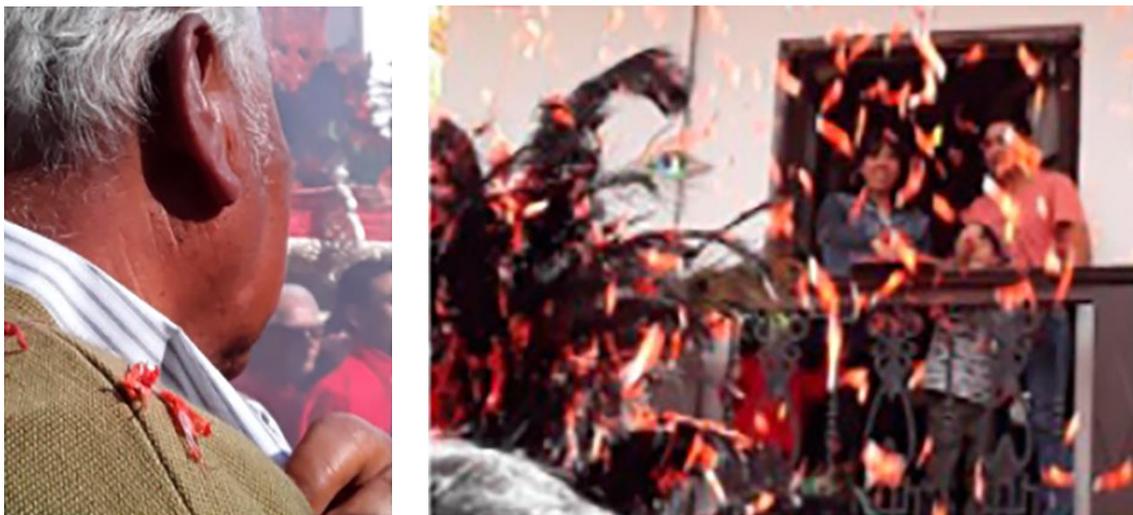


Figura 5 y 6: Flor de Ñucchu como elemento presente en la procesión.

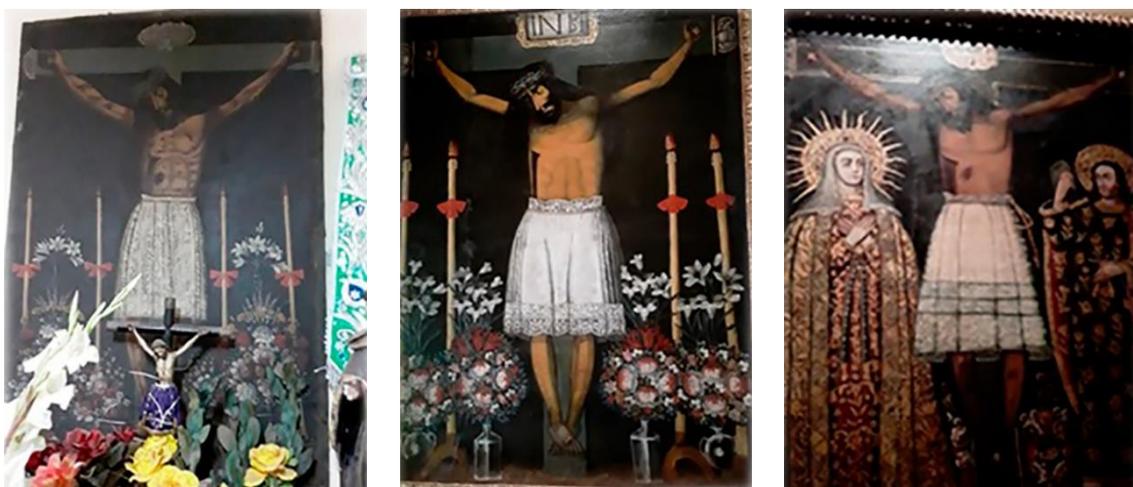


Figura 7, 8 y 9: Escuela cusqueña, representaciones del Taytacha de los temblores.

Referencias

- García Valdés, C. (1989). Fiesta y poder en los virreinos americanos. La Fiesta, Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. Lima: Banco de Crédito. Recuperado de: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/18402>
- Hernández Astete, F. (2008). Las panacas y el poder en el Tahuantinsuyo. En Chantal Caillavet y Susan Elizabeth Ramírez (Directoras) *Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines. Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/bifea.3282>
- Hernández Redondo, J. (2007) Escultura barroca en España en El Barroco: Arquitectura, Escultura, Pintura. Barcelona. Ullmann & Konemann.
- Manzo, A.A.A. (2010) *De la extirpación de las idolatrías*. Buenos Aires: Dunken.

- VVAA. (2016). *El Señor de Los Milagros: historia, devoción e identidad*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Norberg-Schultz C. (1999). *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Samanez Argumedeo, R. (1989). *La fiesta como factor de sacralización de espacios urbanos en el Cusco*. La Fiesta, Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. Lima: Banco de Crédito.
- Schroedl, A. (2008). La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas. En Chantal Caillavet y Susan Elizabeth Ramírez (Directoras) *Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines. Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/bifea.3218>
- Sebastián, Santiago. (2007). *El barroco iberoamericano*. Madrid. Ediciones Encuentro.
- Tord, L. E. (1989). La Pintura Virreinal en el Cusco. VVAA. *Pintura en el Virreinato del Perú*. (pp. 167- 204). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Valencia Espinoza, A. (s/f). Historia del Señor de los Temblores. Recuperado de: <https://www.taytachatemblores.com/Taytacha%20Temblores%20-%20Historia.html>

CAPÍTULO 8

La Paraquaria, provincia jesuítica en el actual territorio argentino

Una aproximación a su establecimiento, desarrollo y pervivencia

María Sol Nava

Introducción

En el siguiente trabajo se intentará abordar el desarrollo y accionar de la Compañía de Jesús en dos sectores de la denominada Provincia Paraquaria, las actuales Córdoba y Buenos Aires, Argentina. Se describe e incursiona en su establecimiento urbanístico e ideológico en ambas localidades, su vinculación con el entorno social y geográfico, las diferencias y similitudes entre ambos espacios; teniendo en cuenta la vinculación interétnica que se suceden y el legado que esto provocó en la historia del actual territorio argentino. Por último, se efectúa una aproximación a la pervivencia material y cultural ¿Cuál es el legado de la orden que se entrama en nuestra historia desde su expulsión en 1767?

Sobre la Compañía de Jesús y su llegada al actual territorio argentino

La orden de la Compañía de Jesús fue fundada en 1539 por Ignacio de Loyola, un ex militar vasco que decidió deponer las armas para dedicarse a los estudios religiosos y a la fe católica. Esta nació en el contexto de la Contrarreforma y el Concilio de Trento momento en el cual las bases y políticas del accionar de la Iglesia Católica estaban siendo revisadas. En 1540 el papa Paulo III reconoce su creación y la designa como la Iglesia Militante; la orden jura lealtad, devoción y servicio solo a Dios y al Papa. Se conformará con el paso del tiempo por sacerdotes provenientes de distintos países europeos y también hermanos coadjutores, es decir sacerdotes no consagrados. Vivirán bajo los votos de obediencia, pobreza y castidad, además se caracterizan por pasar por un proceso de formación intelectual, teológico y pedagógico muy completo. Cualidades orientadas a la misión evangelizadora que se abocaron a cumplir desde el momento de su consagración. En poco tiempo aumentaran considerablemente el número de miembros y desarrollaran complejas redes de

organizativas jerárquicas en múltiples territorios, desde Japón, China, Norteamérica hasta casi todo el territorio Hispanoamericano.

La llegada de los primeros sacerdotes al actual territorio argentino se vinculada al resto de su accionar en Sudamérica. Su exploración e instalación en cada sector se dio de manera particular y regional. Los jesuitas llegaron al cono sur latinoamericano bastante después de su instalación en centro América, principalmente porque gran parte del territorio argentino no había sido de interés para la Corona Española. Pero una vez constituido el Virreinato del Perú y sus rutas mineras de Potosí, se realizan las primeras expediciones con la intención de instaurar un camino de salida y entrada mercantil desde el mar Atlántico, y no desde el Pacífico como el que se había instalado en el actual Perú. Es con estos primeros avances más organizados de la Corona Española, que la Compañía de Jesús comienza a conocer y distribuirse poco a poco en el actual suelo argentino. La presencia de sacerdotes jesuitas se remonta incluso a Don Pedro de Mendoza, comandante de la primera expedición que fundara el original puerto en la actual Buenos Aires en 1536, y quien luego de la misma se consagró a la Compañía de Jesús.

Los miembros de la Orden se asientan primeramente en la zona de Tucumán, la cual era la más cercana a las minas de Potosí, y posteriormente comenzarán a recorrer las poblaciones de Santa Fe, Santiago del Estero, Córdoba, Misiones hasta llegar nuevamente a Buenos Aires en 1608. Al igual que en el resto de Hispanoamérica, los jesuitas se presentan en este territorio con la misión de evangelizar a los nativos bajo métodos de hibridación cultural. Principalmente a través del ofrecimiento de protección y mantenimiento de su integridad física a cambio de trabajo. Se enfrentarán ideológicamente entonces a los encomenderos españoles, que sometieron a los indígenas al trabajo forzado y a condiciones de esclavitud y vida indigna. Se instalan entonces en territorios similares a los de las encomiendas, pero donde sitúan sus espacios de evangelización y organización denominados *reducciones*.

En 1608 la orden de la Compañía de Jesús fundará la Provincia Paraquaria, o Provincia del Paraguay, división territorial que disrumpe con la realizada paralelamente por la Corona Española. La capital de esta provincia, vigente hasta 1768, será la Ciudad de Córdoba. La extensión provincial comprendía territorios desde el norte de Chile, Noroeste, Cuyo y Litoral argentinos, hacia el sur hasta el puerto de Buenos Aires, zonas de Brasil, la parte sur de Bolivia, Paraguay y Uruguay. Una división territorial dentro de la cual la Compañía se expandió, e instaló un circuito cultural religioso y económico el cual funcionará de manera eficaz y coherente, convirtiéndose en un fenómeno próspero y complejo. Se consolida entonces esta sociedad jerárquica interétnica donde se vincularon distintas lenguas, conocimientos tecnológicos, identidades culturales, territorios y recursos bajo la doctrina católica jesuítica.

Establecimiento en Córdoba y alrededores

La elección de la ciudad de Córdoba como capital de la Provincia de la Paracuaria no fue para nada arbitraria, no sólo esta se encuentra ubicada de manera equidistante en relación a las demás misiones y comunidades de la orden, sino que la zona presenta varias ventajas geopolíticas. Por un lado, se encuentra alejada de las fronteras o zonas conflictivas del periodo como la frontera con Brasil, y por otro, cerca del puerto de Buenos Aires, paso de circuitos económicos y de intercambio material.

La zona presenta una riqueza de recursos gracias a su geografía. La combinación de los distintos cordones montañosos, los bajos valles y los abundantes cursos de agua dulce posibilitan un óptimo cultivo. Cuando la Compañía de Jesús se instala en la actual ciudad de Córdoba en 1599, la población no era más que un conjunto de caseríos, donde comerciaban algunos encomenderos, el trazado urbanístico fundacional había delimitado sólo unas 70 manzanas. Poco tiempo después de asentarse en la ciudad la Compañía pasaría a ocupar 6 de esas 70 manzanas y a significar un 10 % de los habitantes. Se ubicarán en la ciudad entonces, los miembros de la orden, sacerdotes, hermanos coadjutores o estudiantes: en su mayoría europeos. También familias de esclavos africanos, criollos e indígenas que serán contratados estacionalmente debido a sus conocimientos específicos sobre el ambiente y la geografía.

La Manzana Jesuítica de Córdoba

La orden jesuítica perfiló a la ciudad de Córdoba como el núcleo central de un sistema cultural y económico que influyó considerablemente en la configuración histórica de esta y del país. Para administrar este sistema, se construyó en la capital de la Provincia Paraquaria un conjunto arquitectónico compuesto y autónomo que se denomina “Manzana Jesuítica”. La ubicación del mismo dentro del tramado urbano es designada por razones pragmáticas, se ubica en la cercanía de la plaza mayor, pero no frente a ella. Sino hacia el sudoeste sobre el límite de la ciudad pudiendo obtener fácil acceso al recurso hídrico del arroyo de la Cañada.

En 150 años los jesuitas lograrán finalizar y consolidar todo el complejo arquitectónico de la Manzana, el cual se impondrá sobre el trazado urbano, no solo por su extensión en relación al resto de la urbanización, sino por su altura, unicidad estilística y despliegue tecnológico.

La organización y distribución arquitectónica es realizada de manera racional y principalmente en pos de la funcionalidad de los espacios. La utilización del patio o los claustros se repite en distintas dimensiones generando espacios abiertos privados que intercomunican distintas edificaciones de usos comunitarios. Los edificios principales se agruparon particularmente en tres manzanas, dos de ellas unidas, generando así un complejo arquitectónico notoriamente superior en tamaño que irrumpe con el trazado de las calles de la ciudad. Se construirá en esta manzana, el Colegio Máximo, la sede del Prepósito Provincial, las oficinas de la Procuración de las Provincias donde se administra la economía de la

orden, el Noviciado, espacio donde se aprueban a los futuros miembros, la botica, las rancherías donde viven y trabajan los esclavos. El templo Mayor (La iglesia de la Compañía de Jesús) y sus dos capillas, la capilla privada para los miembros de la orden, el Convictorio, la Residencia, huertas y cocinas. En este conjunto arquitectónico convive una comunidad de 560 habitantes, entre los que se registraron 68 sacerdotes, 40 novicios, 12 coadjutores, 66 colegiales, 373 esclavos (registrados por grupos familiares). En todo el trazado urbano de Córdoba, hacia el 1700, había un total de 7.300 habitantes, lo que convierte a los integrantes de la compañía de Jesús en casi el 10% de la población.

Gracias a la multiplicidad de espacios y el planeamiento eficaz de las tareas el conjunto arquitectónico se consolida como autosustentable, en el patio de la procuración, por ejemplo, se encontraban la panadería, la herrería, despensas, jabonerías, talleres de telares, ropería y tintorería. Esto funcionaba en combinación con la red tendida en las estancias que veremos más adelante. Consolidando un amplio mercado basado en el trueque lo que le permitirá a la Compañía sustentar las rentas de los colegio y universidades.

Estilísticamente podríamos mencionar que el complejo arquitectónico, presenta particularidades en relación a la distribución de espacios y sus funciones, que remiten a la construcción de monasterios medievales, pero con una resolución tecnológica y material resultante de lo local y el mestizaje cultural. La construcción es llevada a cabo por Jesuitas coadjutores, arquitectos, carpinteros, constructores y artistas, generalmente españoles, italianos y algunos alemanes. Estos miembros de la Orden europeos son los que se encargan de introducir conocimientos arquitectónicos y pictóricos variados, estudiando e introduciendo al territorio los principales tratados europeos sobre arquitectura (Vitruvio, Pozzo, Aquino).

Una particularidad respecto a la construcción jesuita es la participación de la mano de obra asalariada de criollos o indígenas, los cuales eran requeridos para tareas específicas como la carpintería o herrería. Además de la mano de obra esclava africana que será la responsable de hacer posible la construcción rápida y efectiva de grandes complejos urbanos y rurales. Otro aspecto que se agrega a esta relación interétnica es el aporte de grupos especializados de indígenas guaraníes de distintas reducciones jesuíticas. Los cuales eran trasladados para realizar tareas específicas, en las que habían sido instruidos en las misiones, como por ejemplo la técnica del dorado o la talla de madera.

La Capilla del Noviciado, hoy llamada Capilla Doméstica, pensada para el uso privado de los sacerdotes próximos a consagrarse, presenta un retablo de estilo barroco dedicado a la Virgen de Monserrat, la misma frente a la que Ignacio de Loyola depuso sus armas. La bóveda de esta se encuentra realizada de igual manera que la del templo mayor.

Al Colegio del Convictorio, asistieron los jóvenes de la elite criolla donde recibieron una educación de alto nivel y además se dedicaron a estudiar las lenguas nativas con las que se comunicarían en las misiones. En la botica se educaban en conocimientos de enfermería y medicina utilizando químicos y hierbas naturales de la zona.

El Convictorio gana prestigio y recibe asistentes de todo el Virreinato del Perú los cuales se instalan a vivir en la casa de estudiantes. Se convertirá en la casa de estudios de muchos

hombres que fueron decisivos para la historia argentina como Juan José Castelli, Juan José Paso, el Deán Gregorio Funes, Nicolás Avellaneda y José Figueroa Alcorta, entre otros.

Iglesia de la compañía de Jesús

Para mencionar brevemente algunos aspectos estilísticos del Templo Mayor, podemos empezar con la llegada a Córdoba del hermano coadjutor belga Philippe Lemaire, quien toma el mando de la ya comenzada construcción del templo principal hacia 1640. Conocedor del oficio de construcción, carpintería y arquitectura; influenciado por el Tratado de Philibert Delorme, un arquitecto del renacimiento francés que otorga al templo ciertos rasgos medievales con formas clásicas —predominantemente en el exterior de la Iglesia de la Compañía— retomando fundamentalmente el sistema de *“les petit bois”* (Page, 2011, p. 625). Resolución técnica con la cual se logra construir la gran bóveda con pequeñas y livianas piezas de madera encastradas entre sí. La elección del material permite mantener el costo muy bajo, pero se precisa una gran cantidad de trabajadores, lo cual es solucionado en Córdoba con la mano de obra esclava. La cúpula será construida entonces con el mismo sistema de cerchas (piezas de madera de pequeña dimensión cortadas de manera oblicua) utilizado también en la Capilla del Noviciado. Las pinturas de la bóveda y la cúpula son atribuidas a H. José Brasanelli, ellas presentan vivos colores planos con una fuerte presencia del dorado, se entrelazan formas vegetales y florales con elementos decorativos.

La planta de la iglesia está dispuesta en forma de cruz. Sobre un entresuelo de madera, apoyado en la fachada, se ubica el coro. En tiempos coloniales los instrumentos eran fabricados en las misiones y los indígenas participaban en los coros y orquestas. La nave central tenía a sus costados dos capillas, destinadas a distintos grupos etarios, una la de españoles (se podía acceder desde el patio del colegio) y la otra para negros y naturales. Donde estos grupos sociales, vinculados a través de las cofradías, se encontraban cotidianamente en este espacio religioso propio y particular. Arquitectónicamente simple en comparación de las bóvedas de la nave central y la capilla doméstica; y similar, sin embargo, en materialidad y decoración a las capillas de las estancias. Cabe destacar que actualmente la capilla de los naturales presenta un estilo barroco italiano, destinada a la virgen de Lourdes, luego de las remodelaciones realizadas en 1897 el padre Cayetano Carlucci.

Los materiales utilizados para la construcción del templo son propios de las regiones administradas por los jesuitas: piedra, ladrillos, cal, arena, tiento y maderas de algarrobo y cedro, la cual es utilizada para las bóvedas y cúpulas. Otro trabajo en madera realizado en las misiones es el púlpito, desde donde el sacerdote realizaba las lecturas y su homilía. El retablo original también fue enviado desde las misiones paraguayas.

Estancias y sus funciones

Las estancias de los alrededores formaron parte de un importante proyecto de producción destinado a sostener las instituciones religiosas y educativas que fundó la orden religiosa de los jesuitas en Córdoba. A diferencia de las reducciones del Paraguay y el norte argentino, cuyo propósito era la reorganización social y educativa de los aborígenes; en estas floreció la producción agrícola y vitivinícola y sus habitantes eran en mayor parte familias de esclavos afrodescendientes. Distribuidas en los tres cordones montañosos de Córdoba, en general podría identificarse ciertos rasgos que todas compartían, al igual que en las manzanas jesuíticas sus plantas eran divididas ordenadamente en relación a la funcionalidad de sus espacios. Poseen una capilla con su sacristía, un patio central rodeado de las habitaciones para los miembros de la orden, oficinas administrativas, patio de los oficios, cocina y vivienda del mayordomo. “En los alrededores se ubicaban los talleres textiles, el molino, batán, percheles, chacras, huertas viñedos, una enfermería y las rancherías donde vivían las familias de esclavos” (Page, 2012, pp. 181-182).

En el resto de la propiedad, esparcidos en el latifundio se podían encontrar los puestos ganaderos cerca de los cursos de agua y corrales destinados al ganado que generalmente era llevado en fletes para ser vendido en Potosí.

Las estancias producían todo lo que necesitaban para sostener a sus habitantes y además producían excedente destinado al resto de la orden y sus necesidades. Todos los bienes eran intercambiados en un sistema mercantil basado en el trueque ya que la utilización y posesión de moneda era algo inusual en el momento.

En las estancias vivía un padre y un hermano, el mayordomo, criollos asalariados en periodos estacionales, y familias de esclavos de los cuales casi el 50 % estaba excluido de tareas laborales debido a su edad, ya sea porque eran muy jóvenes o muy ancianos.

Del Colegio del Convictorio a las estancias se solía enviar los vinos, aguardientes, conservas, especias, vajillas, ceras para las velas, textiles, yerba, tabaco, polvillo, estribos, espuelas, papel, tinta, herramientas y remedios. También desde la ciudad la compañía enviaba los materiales para la construcción como hierro, estaño y plomo. Y desde la estancia para el consumo de los alumnos del colegio se proveían mulas, vacunos, ovinos, lana, textiles, harina de trigo, maíz, charqui de carne y frutas, frutas frescas, productos de la huerta, grasa y sebo. Cada estancia tenía algún tipo de producción especializada basada en su ubicación geográfica o su desarrollo tecnológico.

Al igual que la Manzana Jesuítica el tipo de arquitectura elegido para las estancias es principalmente pragmática y funcional, el casco de estas se desarrolla una planta geométrica con patios y claustros, y un edificio sagrado que recibe un tratamiento arquitectónico más detallado, pero aun así bastante más modestos que los de la ciudad.

Con respecto a la relación que establece la Compañía de Jesús con los esclavos afrodescendientes, grupo étnico sin el cual las construcciones y el desarrollo de las actividades en las estancias hubiera sido imposible. Resulta pertinente introducir las reflexiones realizadas por

Carlos A. Page, quien aproximándose a una mirada decolonialista sobre este vínculo basado en una relación de poder e imposición cultural religiosa, logra destacar lo siguiente:

La misma Iglesia (incluyendo órdenes religiosas como la Compañía de Jesús) se aprovechó de la esclavitud y trata de seres humanos. Pero tengamos en cuenta el aspecto jurídico de su tiempo donde se actuaba conforme a derecho. Es decir que así como los jesuitas defendían la libertad del indio también hacían lo propio con la evangelización del africano dentro de la legalidad y el pensamiento cristiano de la época. Lo hicieron con métodos claros, estableciendo una armónica relación que inserto al africano entre sí, conformando un grupo humano análogo y coherente, a través de normas de convivencia que incluyen la formación de familias con descendencia, educación religiosa y enseñanza de oficios, que les permitió a los jesuitas contar con una fidelidad y eficacia en el trabajo que derivó en la dignidad y valoración de sus propias personas a pesar de la condición de esclavos (Page, 2012, p. 193).

Las Estancias Jesuíticas que funcionaron durante este periodo fueron: Estancia Alta Gracia, Estancia Jesús María y La Candelaria, dedicadas a sostener las rentas del Colegio Máximo; la Estancia Santa Catalina vinculada al Noviciado, y la Estancia Caroya al Real Colegio Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat. Por último, la Estancia de San Ignacio vinculada económicamente a los Ejercicios Espirituales.

Establecimiento en el territorio de Buenos Aires

A diferencia de la elección estratégica de la Orden de asentarse en la ciudad de Córdoba con el fin de fundar la capital de la Provincia de la Paraquaria, la llegada al territorio de Buenos Aires es más bien una consecuencia ante el incipiente desarrollo urbanístico y poblacional de la ciudad en ese entonces llamada Santísima Trinidad.

Entre 1536 y 1810, Buenos Aires se transformará de una humilde aldea a una ciudad-puerto a un núcleo urbano desarrollado de importancia internacional. Este proceso de conformación y consolidación de la ciudad se da enmarcado en un contexto global que involucra a todo el Virreinato de la Plata y su vínculo con otras entidades. Pedro de Mendoza había sido el primer colonizador que desembarcó en el territorio de la actual ciudad de Buenos Aires con la intención de fundar un espacio urbano. Este en 1536 denominó “Nuestra Señora del Buen Aire” al fuerte precariamente construido, unos pocos ranchos de barro y paja, cuya única construcción con techo de tejas era su residencia. Los alrededores del fuerte estaban habitados por los indígenas querandíes, quienes se enfrentarán a Mendoza y a sus hombres en distintas oportunidades hasta que en 1541 los españoles y los criollos que quedaban en la ciudad fueron trasladados a Asunción.

La ciudad será fundada por segunda vez entonces por Juan de Garay bajo el nombre de Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de la Santa María del Buen Aire. Garay parte desde Asunción, con otros 63 hombres los cuales se convertirán en los primeros vecinos de la ciudad, para establecer la ciudad-puerto que la Corona Española necesitaba como salida al mar Atlántico para comercializar la mercancía de las minas de Potosí.

En 1580 entonces, se funda la ciudad siguiendo el modelo arquitectónico geométrico organizado según el patrón planteado por el consejo de Indias. Se instala un damero cuadrado, con su plaza principal desplazada hacia la costa y el fuerte, y se delimitan alrededor de 150 manzanas con cuatro solares cada una, que son repartidas entre los conquistadores para ser utilizadas como viviendas, huertas y crianza de ganados. Sus límites son marcados con zanjones que funcionarían como elemento defensivo ante los pocos indígenas que aún no hubieran sido masacrados.

Mientras que Córdoba se constituía como un eje de desarrollo del comercio entre el Noroeste, Cuyo y Litoral de la mano de los jesuitas, Buenos Aires había permanecido como una campiña protegida por una serie de fortificaciones principalmente para contrarrestar los ataques indígenas. Su arquitectura y urbanismo no habían alcanzado el mismo desarrollo que otros centros más importantes del virreinato, presentaba solo algunas estructuras típicas de la región y más bien improvisadas. La cantidad de población era escasa a comparación de Perú o México.

Finalmente, en 1608 la Compañía de Jesús se instalaría en una manzana ubicada privilegiadamente dentro del entramado urbano de Buenos Aires. Espacio que se libera luego del desplazamiento de uno de los fuertes hacia territorios más próximos al río. Realizan en el mismo las primeras construcciones con paredes de adobe y techo de paja, edifican una residencia, un colegio y la capilla de Nuestra señora de Loreto. Posteriormente se consolida en esta manzana una procuraduría para administrar la economía de la comunidad en todo el territorio del Virreinato de La Plata. El cabildo de Buenos Aires le otorga cabezas de ganado cimarrón a la orden, lo que se convertirá en el primer sustento económico de los jesuitas en la zona.

De la misma forma que otras ciudades coloniales hispanoamericanas, alrededor de la plaza se ubicaban los edificios principales y alejándose gradualmente desde el centro plaza/fuerte de la ciudad a manera de cinturón concéntrico se formaba una zona urbana intermedia, que se comienza a diferenciar del área central a partir de la utilización de los espacios abiertos. Solían ubicarse en esta zona conventos o claustros con grandes patios. Entre los que podría encontrar también algunas viviendas o comercios. Los conventos prestaban diversos servicios a la comunidad, desde sus fuentes de agua potable, espacios de enseñanza y sobre todo sus patios o claustros que funcionaban como un espacio de intercambio social.

El tercer sector de la estructura urbanística de la ciudad estaba en la periferia, con una trama menos densa, principalmente destinada a arquitecturas productivas artesanales-industriales, como ladrilleras, curtiembres, algunos talleres textiles u hornos de cal y caleras. Alejándose aún más de la zona portuaria céntrica, se encontraba al final del límite urbano las áreas residenciales de chacras y quintas, algunos espacios de corrales y rancherías.

Es así como hasta casi 1700, Buenos Aires presentaba una configuración arquitectónica poco uniforme y principalmente realizada en barro, paja y cañas, con la excepción de algunos edificios en ladrillos y tejas. En las primeras décadas del siglo XVIII el puerto comienza a tomar más importancia y se produce un desarrollo económico y poblacional, se rehace el fuerte, y comienzan las construcciones de las iglesias jesuíticas de San Ignacio y el Pilar. Un poco más adelante se construirá la de La Merced y el Cabildo y luego la iglesia de San Francisco, Santo Domingo y San Telmo. Tanto es así el auge constructivo que para 1730 se registran 50 hornos de ladrillos en Buenos Aires (Moreno, 2019, pág. 138). Los ladrillos eran utilizados junto con rejas y cal blanca generando una estética distintiva. La mayoría de las obras son financiadas y dirigidas por las órdenes religiosas en este periodo. El papel más importante en el territorio lo cumplió la Compañía de Jesús que no solo se dedicaría a construir templos sino también edificios civiles, de la mano de los arquitectos Italianos Andrés Blanqui y Juan Bautista Primoli.

Entre 1744 y 1788, la Ciudad de Buenos Aires sufrirá un incremento poblacional del 139 por ciento. Contaba para ese momento con varias iglesias, conventos, casas de ejercicios, presidios almacenes, un complejo portuario consolidado, colegios, una plaza de toros y un teatro. Aumentan las actividades mercantiles y administrativas de la ciudad como también las vinculadas a la salud y educación. En el último periodo del siglo XVIII se comienza a mezclar el estilo arquitectónico ya instalado en la ciudad con nuevos elementos barrocos. Antes de su expulsión, la Compañía de Jesús cumplía diversas funciones económicas, administrativas, educativas y de salud en la ciudad de Buenos Aires. Respecto a la influencia de la arquitectura jesuítica en el tejido urbano el autor Dalmacio Sobrón explica:

Fue dentro de esta arquitectura urbana que se produjo algo de hacer notar. No existiendo en el Río de la Plata ni una cultura local, ni la presencia de aquellas clases metropolitanas comprometidas con la administración civil, que atraían con su riqueza y las exigencias del rango a los artesanos españoles intérpretes de su gusto, la "arquitectura de representación" -única que merecía el nombre de arquitectura- corrió en su mayor parte a cargo de estos arquitectos disponibles, en general no españoles. Levantaron, como era natural que lo hicieran, edificios que el lenguaje formal del artífice y la rusticidad de los medios empleados, hacen asimilables a los de esos años, en áreas rurales de las tierras de origen de sus autores (1988, p.2).

Manzana Jesuita y sus funciones

En 1661, por razones de seguridad y defensa del Fuerte, los jesuitas deben abandonar la construcción de Plaza de Mayo. Es entonces que Doña Isabel Carvajal, dona a la Compañía de Jesús el solar delimitado por las actuales calles Perú, Bolívar, Alsina y Moreno. Se comienza entonces a construir un nuevo Colegio y la Iglesia de San Ignacio, las cuales se convertirán en las primeras edificaciones del territorio en presentar altura, verticalidad y complejidad en su

diseño y ornamentación. La Iglesia de San Ignacio, sede en este territorio de la Compañía de Jesús, será construida entre 1710 y 1734 por dos arquitectos Italianos que serán los que marcarán y complejizarán el panorama arquitectónico de Buenos Aires, Juan Bautista Primoli y Andrés Bianchi, quienes luego trabajarán en las obras de El Pilar (1732), La Merced (1727), San Telmo (1806), San Francisco (1730), Santa Catalina (1738) y la Catedral Metropolitana de Buenos Aires (1782).

El conjunto de edificaciones conocido actualmente como “La Manzana de las Luces”, comprendía un Templo Mayor, el Colegio de San Ignacio, la Residencia de los padres, la Procuraduría de las Misiones, huertas, patios y talleres. Fue intervenido con el paso del tiempo por distintos maestros que implementaron varias técnicas constructivas. En 1686 comienza la construcción de la “Iglesia de San Ignacio”, que abrió sus puertas en 1722 y fue consagrada en 1734; en 1710 se inició la construcción del Claustro del “Colegio San Ignacio” que se inaugura en 1729. Según describió Alberto Boselli:

La planta baja del claustro del Colegio San Ignacio enmarca un gran patio, rodeado de galerías por los cuatro lados. Construido en ladrillo, con múltiples pilares, pilastras, arquerías y bóvedas de crucería propias de la arquitectura barroca rioplatense. El conjunto incluía además del Colegio y el Templo, la Administración o “Procuraduría” de las Misiones Guaraníticas, cuyo patio y claustros han sido restaurados pero presentaban características similares al del Colegio. También se construyó una escuela, una huerta y residencias para la comunidad de religiosos, para los jesuitas que arribaban de Europa con destino a las misiones, para alumnos pupilos y para indios enfermos.

Del otro lado de la calle Perú, en la manzana de la “Ranchería” se alojaban numerosos guaraníes que iban y venían del litoral misionero aportando mano de obra especializada y productos como madera y yerba mate. Más tarde se construirán dentro, y fuera de la manzana, casas para obtener réditos. En la construcción de todo este conjunto participaron sucesivamente los arquitectos de la Compañía que también fueron autores de la arquitectura religiosa y civil más importante que se levantó en la Buenos Aires de ese siglo, así como en las Misiones y en otras ciudades del Río de la Plata. El Hermano Juan Kraus, nacido en Bohemia, llega a Buenos Aires en 1699, y es el autor inicial de lo que se conserva del templo y del colegio. Seguirán las obras otros arquitectos jesuitas, sobre todo alemanes como Juan Wolff y Pedro Weger, e italianos como Blanqui y Primoli (2005, p. 65).

Iglesia de San Ignacio de Loyola

Para el diseño espacial del templo se usó como modelo a la Iglesia de Gesú de Roma (Moreno, 2019, p. 127). En su construcción se pasaron por varias etapas, al principio a cargo del jesuita bávaro Juan Krauss; luego la obra pasaría a manos de Blanqui y Primoli quienes ya

habían estado a cargo de casi todas las iglesias de Buenos Aires. Utilizando para la fachada un estilo manierista inspirado en Alberti en contraste con el estilo barroco hispánico para los retablos internos. La iglesia se presenta con una nave central única, flanqueada por dos galerías altas con cinco capillas cada una, el punto focal de atención es el presbiterio donde se encuentra el retablo mayor. El crucero se encuentra frente al altar mayor y presenta un transepto con cúpula con linterna. La galería alta con balcones de hierro forjado que corre por encima de la nave principal funciona también como fuente de la luz natural.

El interior del templo es más bien simple y austero, con bóvedas de medio punto sin decoración musiva o pictórica, y grandes pilastras que dividen visualmente los espacios. El retablo mayor y los laterales sin embargo se presentan como acentos visuales cargados de elementos arquitectónicos y pictóricos. La iglesia originalmente contaba con 12 retablos en su interior, de los que quedan 7 actualmente.

El retablo mayor, realizado por el español Isidoro Lorea, tiene predominancia de elementos arquitectónicos, se presenta armonioso y equilibrado, realiza un juego de líneas cóncavas y convexas para generar la ilusión de forma de ábside la cual el presbiterio en realidad no posee. Realizado en madera dorada y con estilo barroco, presenta tres calles y un ático donde se ubica una vidriera circular a modo de medallón. En el nicho principal se aloja la figura de la Virgen de Montserrat, bajo esta Jesús del Sagrado Corazón y a sus lados San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

Por último, la fachada y la torre izquierda (la derecha permanecerá sin terminar hasta el siglo XIX) replica una distribución geométrica similar al retablo mayor en su interior. La iglesia se conecta con la vía pública a través de un nártex con una triple arquería de medio punto, la fachada presenta prominentes pilastras dóricas, jónicas y corintias, dos principales inferiores que avanzan hacia el frente del edificio a modo de ménsulas. No presenta elementos ornamentales, pero sí un juego rítmico y dinámico de fuertes elementos arquitectónicos, culminando en un entablamento moldurado. Con respecto a la materialidad y la resolución estilística de Andres Bianchi, el autor Dalmacio Sobrón nos aporta:

Bianchi, venido al Río de la Plata, impedido sin duda por la estrechez del medio, no alcanzará la gloria de esos, sus contemporáneos, pero traduce en Buenos Aires, sabiamente adaptada, la tipología arquitectónica de su tierra de origen. Así en el Cabildo (circa 1727) cita el Palazzo dei Giureconsulti de Milán (obra de Galeazzo Alessi y Vincenzo Seregni). En las iglesias de la Merced y Santa Catalina hace una simbiosis -típica del barroco milanés- de la "fachada tipo" de iglesia manierista romana, con elementos de lenguaje barroco. En la Catedral de Córdoba, resalta en cambio más claramente otra componente del primer barroco lombardo: un pacto palladianismo, que Bianchi transparenta al citar tal vez por devoción, el frente de Santa María Podone de Milán (de Fabio Mangona), la iglesia patronal de los Borromeo. El mérito de Bianchi fue, sin duda, no pretender una arquitectura grandilocuente según el gusto de la época, para la que estaba capacitado, pero que los recursos del medio tomaban delirante,

sino reducirse a levantar edificios posibles, que conjugan con dignidad la arquitectura culta -a la que nunca renunció- y la pobreza de materiales y mano de obra que encontró en América (Op. cit., p.3).

La Chacarita

Si bien los miembros de la orden ubicados en Buenos Aires participaron del circuito de intercambio de bienes y mercaderías junto con el resto de la provincia de la Paraguaría, necesitaban al igual que el Colegio del Convictorio establecer un territorio para sustentar las rentas del Colegio San Ignacio. En los alrededores de Buenos Aires las tierras no eran tan fértiles ni tan variadas como en Córdoba, además en este territorio la Compañía de Jesús no contaba con la cantidad de mano de obra que lo hacía la capital jesuítica.

Es así como se instala a poco más de dos leguas de la ciudad de Buenos Aires, la hacienda de *La Chacarita*, que proveía vegetales y carne para la alimentación de los alumnos del Colegio San Ignacio y al personal de las casas jesuíticas. Allí también se construyeron las oficinas destinadas a la administración de los arriendos y edificios para el alojamiento de los religiosos y sus huéspedes. Además de abastecer de hortalizas y frutas al Colegio, la chacra era utilizada como casa de verano para los estudiantes, que a partir de entonces comenzó a llamarse Chacarita de los Colegiales.

Sobre la producción del establecimiento la autora María Valeria Ciliberto explica:

Al momento de la expulsión de la orden, el perfil productivo de la chacra refleja la lógica económica propia de los establecimientos rurales jesuíticos: integración de múltiples actividades orientada al autoabastecimiento y al mercado, importante dotación de mano de obra esclava combinada con el recurso a diversas formas de trabajo contratado y amplia difusión del arrendamiento en semillas (que, asociado a la producción cerealera directa, potenciaba la inserción mercantil de la hacienda) (2015, p. 75).

Expulsión de los Jesuitas

Hacia 1767 la Compañía de Jesús tenía presencia en casi todo el territorio americano. Dentro de la Provincia de la Paraguaría contaban con una Universidad, 10 colegio menores, 50 reducciones y más de 30 residencias. Además de un estable y predominante circuito mercantil de materias primas, alimentos y bienes, y una presencia intelectual y religiosa en casi todos los espacios de la naciente sociedad criolla. El tratado de Madrid firmado en 1750 entre la Corona de España y la Corona Portuguesa, en el cual se concede a esta el territorio de 7 reducciones jesuíticas ubicadas en la zona del Guayra a cambio de Colonia de Sacramento (actual Uruguay), desencadena un enfrentamiento armado en la frontera con Brasil, en el cual los jesuitas participan junto con los guaraníes para mantener la frontera. Cuando la compañía pide ayuda a

la Corona para recibir apoyo en las luchas, la Corona Española se lo niega. Esta tensión se convertirá en un antecedente a la decisión del exilio jesuita

La expulsión de la Compañía de Jesús de todos los territorios dependientes de la Corona Española fue ordenada por Carlos III, quien logró que también sea suprimida por el papa Clemente XIV hasta 1814. El 12 de julio de 1767, se ejecuta la expulsión de los jesuitas comenzando por la Universidad de Córdoba. Se los secuestró y posteriormente embarcaron desde el puerto de Ensenada, parten exiliados 400 miembros de la orden de los cuales 38 mueren en el viaje. Los motivos de la expulsión de la orden son políticos, económicos e ideológicos, pues la influencia y expansión jesuítica se convierte para la Corona española en una posible competencia más que en un aliado amansador de indígenas como había sido en un principio.

Legado Arquitectónico

Enfocándonos solamente en el aspecto arquitectónico constructivo del legado de la Compañía de Jesús en los territorios mencionados en este trabajo, es necesario mencionar la perdurabilidad de las edificaciones y sus funcionalidades. Los edificios educativos levantados por los jesuitas mutaron y cambiaron de administradores pero se mantendrán hasta la actualidad como establecimientos dedicados a la educación del pueblo argentino, así La Manzana de las Luces se convierte en una sede de la Universidad de Buenos Aires, el Colegio de San Ignacio en el Colegio San Carlos donde estudiarían Sarmiento, Mitre, Avellaneda y Roca, actualmente el Colegio Nacional de Buenos Aires. En Córdoba la que había sido la primera Universidad en territorio argentino, se convierte en la primera Universidad pública en 1854. También en la manzana jesuítica se albergará la primera institución educativa para mujeres del país.

Respecto al legado estilístico arquitectónico el autor Carlos Pernaut propone la no intencionalidad de una innovación estilística:

A la transmisión del Cristianismo fue encaminado todo. La instalación de los estudios universitarios en Córdoba (que proveían de personal capacitado en ciencias y en lenguas vernáculas), como la organización corporativa de los indios en pueblos y la radicación de estancias que debían ser el apoyo económico del sistema. La contribución de la Compañía de Jesús a la arquitectura de América, debe ser considerada desde esta perspectiva, como una consecuencia de su labor apostólica en las nuevas tierras, ni buscada ni pretendida en sí misma (2015, p. 1).

Si bien haya sido intencional o no, ya sea en los techos de madera, en la bóveda de la Iglesia de la Compañía en Córdoba, en el retablo de San Ignacio de Loyola o en los corrales de piedra de las estancias jesuíticas se presentan signos y testimonios de una hibridación étnica, estilística y tecnológica entre las teorías e influencias europeas tanto españolas, italianas o alemanas, la mano de obra africana y las particularidades de la manufactura indígena regional. Todo esto condicionado también por el acceso a materialidades específicas de la zona.

La perpetuidad de los edificios no solo sacros y educativos permitieron la evolución funcional de los mismos, sino que también el entramado de estancias jesuíticas en las sierras cordobesas permitió un desarrollo posterior de localidades y comunidades que continuaron de distintas maneras el legado laboral agropecuario diagramado por la Compañía de Jesús. En cuanto a las técnicas arquitectónicas la orden fue la responsable de la introducción teórica sobre los tratados europeos arquitectura, geometría, métodos constructivos y ornamentales, pintura y escultura, como por ejemplo Andrés Pozzo, Carlos de Aquino, Philibert Delorme o el Tratado de Vitruvio (Page y Mocci, 2008, p. 1) Además de ser los pioneros en instalar hornos de ladrillo de barro en ambas ciudades, suplantando la construcción de adobe.

Legado Intelectual y cultural

Recolectar o mencionar todos los espacios de nuestra cultura e identidad donde se asentó algún vestigio del periodo tratado en este trabajo es una tarea por demás extensa y compleja. Se mencionan a continuación algunos personajes y su influencia en nuestra contemporaneidad.

Como se había descrito previamente la Compañía de Jesús será la primera institución en ocuparse y preocuparse por la educación civil de la población, gracias a sus complejos educativos además en sus bibliotecas se alojan por primera vez un gran número de tratados, textos y obras literarias y filosóficas. Se realizan además en mano de los miembros de la orden o de los estudiantes, registros y crónicas de la topografía, la flora, la fauna y sobre todo los usos y costumbre de los pueblos naturales de nuestro territorio. Por ejemplo, los registros botánicos de Gaspar Xuárez, la descripción de la Patagonia por el Padre Tomás Falkner, la documentación sobre la lengua quechua por parte del Padre José Páez. La enciclopedia científica argentina que aún hoy se consulta del Padre Sánchez Labrador, además las primeras imprentas que existieron en la Argentina, casi un siglo antes de la fundada por el Virrey Vértiz (los hermanos Expósitos), las cuales fueron creadas por jesuitas. Utilizadas en Córdoba para imprimir y editar los primeros libros de América del Sur y luego de la expulsión mudadas a Buenos Aires para terminar imprimiendo *La Gaceta* de Mariano Moreno en 1810. Otro aporte inédito es el primer observatorio astronómico argentino fundado por el Padre Buenaventura Suárez en la reducción de San Cosme, en Corrientes.

Conclusiones

Si bien este trabajo no puede pretender ser más que un breve acercamiento al patrimonio y legado que generó la Compañía de Jesús en las dos ciudades argentinas, ya que intentar abarcarlo en todos sus aspectos artísticos ideológicos y materiales es una tarea por demás extensa y compleja. Se puede esbozar la multiplicidad de facetas y espacios históricos en los que se entramó la orden religiosa con todos los sectores étnicos que ocupaban el territorio entre 1608 y 1676. Sin mencionar la situación particular que vivió la zona del Guayra y sus

misiones jesuíticas guaraníes, donde el proceso de hibridación cultural con el pueblo guaraní presenta cualidades diferentes a las descritas en este trabajo.

La magnitud de la influencia y la pervivencia de la misma es notoriamente diferente en la ciudad de Córdoba y en la de Buenos Aires, siendo la última el escenario principal de casi todos los capítulos de la historia argentina luego de la expulsión de la orden. Una ciudad que experimentó extremos crecimientos demográficos y rápidas transformaciones, hoy constituida en una capital contemporánea, increíblemente mestiza y heterogénea en todo sentido. Donde el patrimonio Jesuítico parece haber quedado mucho más olvidado y perdido entre el avance de la historia y los edificios modernos, incluso gran parte del legado material demolido, reciclado o abandonado.

Sin embargo, en la provincia de Córdoba el legado pareciera estar más presente, no solo en el trazado urbano, donde casi todo el complejo arquitectónico jesuítico se presenta demarcado y conservado original o restaurado en mejor o peor manera. La presencia del paso de los jesuitas por la ciudad parece ser más sentido o consciente por el urbanismo y la población. No tanto así algunas de las estancias, las cuales luego de la expulsión de la orden fueron rematadas y vendidas a administradores que no supieron mantener la eficacia y productividad de la Compañía de Jesús. Es necesario también mencionar que luego del exilio de los jesuitas los esclavos africanos fueron vendidos y distribuidos en distintas partes del territorio, grandes grupos indígenas se desplazaron en búsqueda de zonas no conflictivas y muchos de ellos terminaron años después masacrados a manos de las compañías de expansión de tierras.

Me parece interesante también mencionar el legado productivo que inician los jesuitas, generando un primer circuito de mercado interno regional en el cual aparecen las zonas de viñedos, yerberas, ganado, frutales y tiento de manera muy similar a la que se perseguirá durante la consolidación del modelo agropecuario argentino en 1860-1900.

El legado jesuita ha desaparecido en gran parte del relato de la historia oficial y del imaginario popular, relegado generalmente a la zona del Guayra y al pueblo guaraní, se pierde así este corto pero fructífero periodo donde la orden administró y organizó un territorio heterogéneo de manera eficaz y sobre todo humanitaria. Planteándonos por supuesto dentro de la ética del momento, y sin dejar de tener en cuenta el sometimiento ideológico y cultural al cual se somete a esclavos e indígenas. Esta etapa aparece como un inicio alternativo al proceso de independencia del Virreinato de la Plata, la existencia de la Provincia de la Paraquaria y todas sus partes nos hablan de una unión e interconexión regional y étnica en la que se promueve el intelectualismo, la innovación tecnológica, el bien común y la convivencia armónica. Elementos que por varias décadas posteriores a la expulsión adolece el territorio argentino, desembocando en largos periodos de guerras, matanzas, enfrentamientos, divisiones territoriales y la pérdida de patrimonios y legados culturales.

Referencias

Boselli, A. (2012). *Proyecto de recuperación de ala norte del patio del antiguo Colegio Jesuita de la Manzana de las Luces y rehabilitación de dependencias parroquiales*. Recuperado de

<https://silo.tips/download/proyecto-de-recuperacion-de-ala-norte-patio-del-antiguo-colegio-jesuita-de-la-ma>

- Buschiazzo, M. (1960). La construcción del Colegio e Iglesia de San Ignacio de Buenos Aires. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (n°13)*. Facultad de Arquitectura. Buenos Aires.
- Ciliberto, M. (2018). Temporalidades jesuitas, capitales, y crédito en el Buenos Aires tardío colonial (1767-1813). *Revista de Historia Americana y Argentina*, 53 (2). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Comisión Nacional de Monumentos. *Clase 3: Panorama del patrimonio arquitectónico argentino - Período Colonial*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vLvRR9bw74>
- Dalmacio, S. (1988). *La contribución jesuítica a la arquitectura colonial argentina* (Apunte de cátedra). Historia II. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Dalmacio, S. (2003). *Arte Como Trascendencia: Escritos Sobre Arquitectura y Arte*. Córdoba: EDUCC.
- De Paula, A. (1993). La arquitectura de las Misiones del Guayrá. En *Las Misiones Jesuíticas del Guayrá*. Buenos Aires: Pleamar
- González R., Sánchez D. y Fukelman M. C. (1999). *Arte, culto e ideas Buenos Aires siglo XVIII. Arte Argentino De los siglos XVIII y XIX*. La Plata: Fundación para la Investigación del Arte Argentino, FIHAAR.
- Manrique, Z. (1993). *Las Misiones jesuíticas del Guayrá*. Buenos Aires: Manrique Zago ediciones.
- Moreno, S. (2019). Experiencias de urbanización y aporte jesuita: La construcción de una ciudad hispanoamericana, Buenos Aires 1536-1810. *Revista HACHE*, Número 1 (1), 126-147. Recuperado de <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/Hache/issue/view/53>
- Ortiz Crespo, A. (2007). *Damero: Apuntes sobre el origen de la ciudad colonial hispanoamericana: forma, desarrollo y funciones*. Quito, Ecuador. Editorial FONSA.
- Page, C. y Mocci, S. (2008). *Tratados de arquitectura en la biblioteca jesuítica de Córdoba*. Ponencia presentada en las X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas. Córdoba, Argentina. Recuperado de https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=19782&congresos=yes&detalles=yes&congr_id=714757
- Page, C. (2011). *La cubierta y pinturas de la Compañía de Jesús en la ciudad de Córdoba (Argentina)*. Córdoba: Artigrama.
- Page, C. (2012). *Hacia la consideración de una arquitectura afro jesuítica en la antigua provincia del Paraguay*. Madrid: Anales del Museo de América XX.
- Rodríguez, E. (Prod.) y Lacolla, F. (Dir.). *Jesuítas en Córdoba* [Serie-documental] Recuperado de <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8147>

CAPÍTULO 9

La Iglesia de la Compañía de Jesús en Córdoba

Una aproximación a su programa iconográfico

Jorgelina Araceli Sciorra

Introducción

La llegada de la Compañía de Jesús a América se produjo en el año 1549. Primeramente, arribaron a la América portuguesa (1549), luego a la española (1566) y por último a la francesa (1625) (Revuelta González, 2007). Para ese momento se encontraban en el continente: franciscanos, dominicos, agustinos y mercedarios. El interés de Felipe II por incorporar la orden a sus dominios se advierte en las diferentes acciones destinadas a este fin, ejemplo de ello resulta la Real Cédula que el soberano redactó el 11 de febrero de 1579, en la que solicitaba al virrey de Perú, Don Francisco de Toledo, que introdujese a los religiosos en la provincia del Tucumán y en el Río de La Plata; cuestión que se concretaría por empeño del obispo Fray Francisco de Victoria (Gracia, 2006). Otra muestra de la buena disposición del Rey fue la Real Cédula del 2 de junio de 1591 en la que exhortaba a los gobernadores de estos territorios a que demostraran especial cuenta y cuidado de honrar y favorecer a los misioneros. Para 1599 los jesuitas se encontraban en Córdoba, habiendo ingresado desde el norte por Santiago del Estero y de Brasil por el puerto de Buenos Aires. Allí recibieron de las autoridades un solar para instalarse. Ya en 1589, el gobernador de Tucumán, Ramírez de Velasco, les había asignado una cuadra de terreno de la que tomó posesión el Padre Francisco de Angulo, Comisario del Santo Oficio del Tucumán, el 2 de noviembre en 1591; aunque el establecimiento definitivo de la Compañía se demoró un tiempo más. Quizá debido a la falta de costumbre por parte de los misioneros de instalarse en forma fija en un lugar. Al respecto afirma Joaquín Gracia: “Ignoramos las causas, (...) pero bien podría ser una de ellas, la orden impartida por el P. General Claudio Aquaviva al Provincial del Perú P. Atienza en noviembre de 1588, induciéndole a fomentar las misiones, y quitándole buenamente la idea de establecer Residencias donde vivir de asiento” (2006: p. 77). Una vez instalados en la región se fundó la Provincia Jesuítica del Paraguay o Paraquaria (1607) conformada por los territorios del Virreinato del Perú: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay; con centro de actividades en la actual ciudad de Córdoba. Cabe aclarar en este punto que la organización de la Compañía difería del modo en que lo hacían las autoridades del Virreinato constituyendo una especie de Gobierno dentro de otro, lo que posiblemente generara con posterioridad los conflictos que ocasionaron su expulsión.

Es aquí donde comienza la historia de los jesuitas en Córdoba, de cuyo accionar analizaremos su legado patrimonial y artístico, sin dejar de tener en cuenta que la orden, por un lado, desarrolló una importante defensa de las culturas autóctonas frente a la explotación que ejercían los encomenderos, pero por otro, direccionó su actividad a la instrucción de una religión que resultaba ajena a los pueblos conquistados.

Se destaca la ardua tarea que sostuvieron los religiosos contra el *servicio personal* que convertía a hombres, mujeres e hijos prácticamente en esclavos de los españoles. En respuesta a ello Diego de Torres, Provincial de la Compañía, redactó un memorial en el que consignó las razones por las que se lo desterraba de las casas de la Compañía de Jesús y de toda la Gobernación. Entre sus causas mencionó “la primera es por imponer perpetua servidumbre a hombre libre ... la segunda injusticia es que si no se les paga el justo precio (...) El tercer agravio es trabajarlos demasiado” (Op. cit., p. 128).

Desde una mirada crítica, Cristina Elena Ratto (1993), analizó la tarea jesuita en las misiones rechazando la idea de que estas fueran un reducto de orden social igualitario, armónico y tolerante. De acuerdo a sus palabras “Esta perspectiva, en todos los casos, implica soslayar un hecho concreto: la tensión existente entre misionero (que impone un orden cultural absolutamente ajeno) y el indio reducido” (p. 111). La autora consideró que muchos de los aspectos que se interpretaron como rasgos de una “tolerancia cultural” en realidad buscaron modificar las estructuras profundas de las comunidades nativas. “mantener el idioma, la base agraria de las culturas afectadas, ciertas estructuras sociales ... formaron parte de las estrategias de aculturación” (p.111). En términos de Ratto, fue gracias al desarrollo del sistema misionero que la Provincia Jesuítica del Paraguay, se constituyó en un verdadero foco de poder económico y político del que se benefició, en primer lugar, la propia orden.

Primeras edificaciones de la Manzana Jesuítica

Córdoba fue fundada el 6 de julio de 1573 por el sevillano Jerónimo Luis de Cabrera, que pertenecía a la corriente colonizadora de Perú. Su población quedó incorporada a la provincia de Tucumán y constituyó un paso estratégico entre el Alto Perú y el Río de La Plata. Conforme las Leyes de Indias, el Teniente General de la Provincia Lorenzo Suarez de Figueroa, diseñó su trazado urbano en forma cuadrangular con setenta manzanas, que inicialmente habitaron expedicionarios cofundadores. La llegada de las órdenes colaboró a que los colonos, interesados en mantener una práctica religiosa y educativa en sus nuevos destinos, se instalaran en la región.

En la manzana que el Padre Rector Juan Romero aceptó formalmente el 20 de marzo de 1599 existía una ermita destinada a los santos mártires Tiburcio y Valeriano, protectores de la plaga de langostas que había afectado el lugar una década atrás. Esta debió ser un recinto rectangular cubierto con paja o a lo sumo teja sobre cerchas de madera (Buschiazzo, 1942). En este terreno se construyó el noviciado (1608), el Colegio Máximo, la Iglesia de la Compañía

(1608), el Convictorio de San Francisco Javier, la Capilla Doméstica (1666-1668) y el Real Colegio Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat (1687); establecimientos que demuestran la importancia que la Compañía de Jesús asignaba a la enseñanza, los retiros espirituales y la evangelización. Afirma el investigador Carlos Page que casi todos los jesuitas que llegaban al Río de La Plata tenían su primer destino en Córdoba donde completaban sus estudios en el Colegio Máximo, entidad que comenzó a funcionar en el año 1610²⁷. La oferta académica consistía en estudios de Filosofía, Teología y Artes, luego de los que se podía acceder a los títulos complementarios de Maestro, Profesor o Doctor. Al decir de Carlos Page:

En el ámbito universitario cordobés se centró el panorama cultural del Río de la Plata. Florecieron las artes y las ciencias de la mano de ilustres hombres como Tomás Falkner, el etnólogo jesuita inglés que introdujo las matemáticas de Newton. Mientras Sánchez Labrador realizaba trabajos de observación botánica y estudios de la fauna, Buenaventura Suárez establecía un observatorio en las misiones del Uruguay, Bianchi y Prímoli levantaban monumentales edificios y el sensible Doménico Zípoli, componía inolvidables piezas musicales (2002, p. 31).

Para mantener el funcionamiento de todas estas instituciones fue necesaria además la creación de Estancias agrícola-ganaderas, de cuya actividad se podía obtener un rédito económico. Primero se adquirieron las tierras de Caroya y luego las de Jesús María y Alta Gracia (Gallo de Castelló y Lerin de Jaimes, 2001). Con la primera, se financiaba el Colegio de Monserrat; Santa Catalina mantenía el noviciado y las estancias de Alta Gracia, Jesús María y La Candelaria solventaban los gastos del Colegio Máximo. Acerca de ello, las arquitectas Olga Gallo de Castelló y Felicitas Lerin de Jaimes observan que “Estos centros, cuyas variantes respondían a la especialidad de su producción, se conformaron con la Iglesia, el o los claustros destinados a residencia y obraje, viviendas de indios y esclavos, trapiche, molino, acequias y reserva de agua: ‘el tajamar’” (op. cit., p. 771).

El programa iconográfico y sus hacedores

Córdoba resultó el destino de diversos artistas que buscaban trabajar en un ámbito floreciente. En pintura, Juan Bautista Daniel, de origen noruego, llegó desde Buenos Aires en 1606 y se destacó en la realización de retratos y composiciones entre las que se puede mencionar “El ángel de Nazaret” (1606); también actuó en la zona el flamenco Rodrigo Sas.

²⁷ Por falta de recursos, al poco tiempo la institución debió trasladar algunas de sus cátedras a Chile. Fue el Obispo Fernando de Trejo y Sanabria quien en 1613 persuadió al Provincial de la Compañía de aquel momento, Diego de Torres, ofreciéndole su apoyo para financiar los costos del colegio a cambio de que este regresara a su lugar de origen y que se abriera a la comunidad no jesuita, motivo por el cual la Universidad Nacional de Córdoba toma esta fecha como la fundacional.

El arquitecto jesuita Juan Krauss proyectó el plano del colegio Convictorio, cuyas obras pasaron a manos del P. Andrés Bianchi, luego de su muerte ocurrida en el año 1714. Este también actuó en las estancias de Jesús María y Alta Gracia, dirigió edificaciones en Buenos Aires y en las Misiones del Paraguay. Quizá el más completo de estos creadores haya sido el jesuita José Brasanelli por el dominio de numerosas artes. Hacedores que procedían de las Misiones Jesuíticas confeccionaron las tallas de los retablos del Monasterio de Santa Teresa.

Ejemplo de la sólida formación que portaron estos religiosos resulta la construcción de la Iglesia Mayor de la Compañía de Jesús (1645-1674), que reemplazó al edificio de 1608, en la que actuó el coadjutor Philippe Lemaire. Experto en construcciones navales, el misionero debió recurrir al tratado de Philibert de l'Orme, que hizo traer de Francia, para solucionar el problema de la elevación de la bóveda y la cúpula del templo. Con frecuencia en América se recurrió a los conocimientos tomados de los tratados europeos que se encontraban especialmente en bibliotecas jesuíticas. En la de Córdoba se hallaban "(...) los de Serlio, Vignola, Carbonell, Torija, Arfe y Villafañe, Uredemanni, Delorme, fran Lorenzo de San Nicolás, además de los jesuitas Donati, Pozzo, Derand y Aquino" (Page, 2011, p. 627).

En palabras de Mario Buschiazzo "Techar un recinto cuya luz alcanza en partes a 10, 42 metros (...), era problema harto difícil en aquellos tiempos, más aún en esa comarca carente de grandes maderas para construcción" (1942, p.13). El arquitecto sostiene que no se podía pensar en una bóveda de mampostería porque los muros no podrían resistir los esfuerzos laterales que requería el cañón corrido. Ante esta dificultad, la solución de Lemaire consistió en una bóveda liviana de madera que presenta la forma de navío invertido con sus cuadernas o costillas vueltas hacia afuera. Los gastos de esta empresa fueron costeados por el padre Manuel Cabrera, descendiente del fundador, y la fuerza de trabajo aportada por los nativos que se convocaron a salario y por jornadas, diferenciándose de este modo del trato que les otorgaban los encomenderos.

La Iglesia que hoy observamos cambió con el tiempo y el devenir de la Compañía de Jesús. Realizada de 10 metros de ancho y 50 de largo, el edificio se desarrolla en una planta de cruz latina con capillas; hacia el sur la Capilla de Españoles –que en la actualidad es el Salón de Grados de la Universidad- y hacia el norte, la Capilla de los Naturales a la que concurrían los esclavos africanos –hoy Capilla de Lourdes. En la parte posterior al templo se encuentra la Capilla Doméstica. La bóveda, fabricada en cedro de las Misiones de Paraguay, posee en sus calles decoraciones que semejan grutescos y dorado a la hoja. Esta se construyó con una serie de arcos de medio punto armados con un sistema de encastres. Debajo de ella se encuentra el friso en el que se ubicaron retratos de jesuitas mártires intercalados con empresas sacras –tallas cuadradas de madera pintadas y doradas que representan virtudes teologales y salmos en forma de emblemas.²⁸ El púlpito, ubicado sobre el lado izquierdo de la iglesia, se confeccionó en madera dorada a la hoja, con un domo en forma de corona episcopal por fuera y de concha marina por dentro, cuya forma está determinada por sus funciones acústicas [Fig. 1].

²⁸ Información recuperada del Museo Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba.



Figura 1: Púlpito de madera tallada revestido con dorado a la hoja [Registro personal, 2019].

Para ingresar al templo primero hay que atravesar el amplio atrio y traspasar la entrada principal que conduce a la nave. La fachada, recubierta de piedra cortada, cuenta con cinco ventanas que iluminan el interior y dos torres campanario. Lo que más se destaca dentro del edificio es su retablo mayor cuya elaboración se adjudica al jesuita José Brasanelli (Sustersic, 1999), construido entre los años 1691 y 1695 en la misión de Santa María de Fe, donde se desempeñaban carpinteros y retablistas expertos, se habría trasladado por partes y luego en-

samblado en Córdoba. A este artista también se le atribuye la confección de las pinturas del templo. La obra, realizada en madera de cedro paraguayo, ocupa la cabecera de la iglesia detrás del altar y habría reemplazado a uno anterior. Este nuevo retablo presenta un desarrollo presentativo, con esculturas, mientras que el primero poseía uno narrativo, con pinturas (González, 2001). Su estructura inviste tres calles, tres cuerpos y un ático destacándose en él la columna salomónica que caracteriza al estilo Barroco. En la calle principal esta se dispone en forma doble con capiteles compuestos y fustes retorcidos. Remata a este conjunto un frontón volado en el que se advierte la escena de la Crucifixión (Op. Cit.).

El arquitecto e investigador, Carlos Page efectuó una valiosa indagación de las manifestaciones artísticas del templo gracias a la que es posible identificar su programa iconográfico. De acuerdo a sus estudios se pueden reconocer en el retablo [Fig. 2], de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, a los fundadores de la Compañía de Jesús: San Ignacio de Loyola (izquierda) y San Francisco Javier (derecha), que sustituyeron a las advocaciones de la Virgen anteriormente expuestas. Entre ambos se ubica el Sagrario cuyo tabernáculo hoy se encuentra en la iglesia de Tulumba. En el segundo cuerpo un San Luis Gonzaga reemplaza a la pintura de la muerte de San Ignacio y un San Ignacio de Kostka suple al cuadro de los Santos Tiburcio y Valeriano, patronos de la ermita y del colegio. Por último, un San Pedro Claver se impone en la hornacina donde anteriormente existía una pintura de San Pedro Apóstol y una imagen de San Antonio Rodríguez suplanta una del apóstol Pablo.

De acuerdo a lo estudiado por el historiador del arte Ricardo González la estructura de esta tabla data del S.XVIII y contiene elementos del siglo XIX, que se distinguen en algunos detalles estilísticos. Coincide este periodo con el momento en el que se efectuaron ciertas modificaciones en la iglesia que podrían haber alterado también el carácter del retablo. Entre 1875 y 1876 llegaron de Barcelona las imágenes de bulto del Sagrado Corazón, San Ignacio y San Francisco que actualmente se exhiben en él.

Además de dichas creaciones el templo poseía siete altares dedicados a “Jesucristo crucificado”, “Nuestra Señora de la Concepción”; “San Francisco Javier”; “San José con Niño Jesús” y los que confeccionados para cada capilla.

Del análisis de los temas y motivos presentes en el edificio, Page indica que:

Como vemos, los pilares de la Iglesia Cristiana, San Pedro y San Pablo, fueron durante la colonia fundamento espiritual para su representación, y junto al Calvario una tradición iconográfica de la retablística colonial. También el respeto hacia los Santos de la antigua ermita no solo se manifestó en su conveniente ubicación en el retablo sino que fueron primero patronos del Colegio Máximo y luego vicepatronos (...). Finalmente también es de destacar la profunda devoción Mariana que era constante en tiempos de la colonia y que con el regreso de los jesuitas fue absolutamente reemplazada por Santos de la Orden” (Op. Cit., p. 19).



Figura 2: Retablo Mayor de la Iglesia de la Compañía de Jesús [Registro personal, 2019].

Pinturas y empresas sacras

Las pinturas que componen la nave del templo fueron restauradas luego del incendio iniciado en el órgano del coro, en el año 1967. Los técnicos que participaron de la intervención,

desoyeron las recomendaciones y reemplazaron las maderas de la bóveda hasta el arco toral repintándolas, motivo por el que sólo la cúpula, cubierta de hollín, mantiene las pinturas originales [Fig.3].



Figura 3: Ornamentación de las calles con roleos y dorado a la hoja [Registro personal, 2019].

Retratos de santos y jesuitas que se identifican por los elementos de su martirio, alternan con empresas sacras en el inicio de la bóveda. Carlos Page sostiene la posibilidad de que estas imágenes se hayan realizado en las Misiones Jesuíticas y que desde allí se trasladaran a Córdoba. Al respecto afirma que estos retratos revelan “(...) una clara intención de divulgar las virtudes y valores de los iniciadores y miembros del Instituto” (2001, p. 639).

Sergio Barbieri afirma que los temas de toda la serie de efigies pintadas fueron tomados de grabados tal como se corroboró en las imágenes de los doce Apóstoles y de Cristo. Sobre ello el investigador afirma que “Las trece estampas que les sirvieron de fuente iconográfica fueron abiertas a buril, en el siglo XXII, por un grabador anónimo; miden aproximadamente 13 x9 cm, y realizadas con bocetos de Gerardo Seghers o Seger (Amberes 1591-1651)” (2003, p.86).

Las empresas sacras se conforman de gruesas tablas de cedro de 82 a 85 cm de alto por 70 a 75 cm de ancho; talladas, policromadas y doradas; que se ubican a diez metros de altura por debajo de la cornisa del arranque de la bóveda siguiendo todo el perímetro de la iglesia. De acuerdo a lo analizado por Barbieri, cuarenta de las cincuenta existentes en Córdoba se inspiraron en el libro *Imago Primi Saeculi Societas Iesu a Provincia Flandro-Belgica*, editado en Amberes por la ex Oficina Plantiniana, en 1640. “Este alto porcentaje reúne y expresa el espíritu

de la Compañía, su concepción de brindarse al prójimo, la exaltación de la Virgen y su especial organización como orden” (Op. cit., p.14). Ellas constituyen uno de los pocos ejemplos en América de la emblemática²⁹ trasladada a la arquitectura. En términos de este autor “La literatura emblemática fue soporte y vehículo del programa ideológico contrarreformista, haciendo que la función del arte fuese primordialmente de carácter pedagógico” (Op. Cit. p.19). Ello dado que la imagen se encuentra ligada, en este caso, a un concepto religioso, espiritual y moral.

En las pechinas de la cúpula [Fig. 4], antes del incendio, se observaban representaciones de los cuatro evangelistas, reconocibles por sus atributos iconográficos: San Mateo, con el Hombre como atributo; San Marcos, con el león; San Lucas con el toro como alegoría del sacerdocio y San Juan, con el águila símbolo de la elevación (Op. Cit.).

En la cúpula existía una *Coronación de la Virgen*, realizada con todas las características de la pintura barroca europea. En ella Padre e Hijo sostienen con una mano la corona y con la otra un cetro. El Espíritu Santo se presenta en forma de paloma y la Santísima Trinidad se alude con la forma de un triángulo. A los pies de estos un cielo con nubes actúa como base de la composición conteniendo a las virtudes. Rodean la escena una serie de ángeles y querubines elaborados de acuerdo a la Jerarquía Celeste de Dionisio Areopagita.

esta iconografía no descrita en los textos bíblicos, aparece por primera vez en el tímpano de la Catedral de Notre Dame de Senlis (1190), aunque con sólo los personajes de Cristo coronando a su madre. La incorporación de los Apóstoles a la representación aparece con Lorenzo Mónaco (1414) y la Trinidad coronando a la Virgen es utilizado por El Greco recién en 1591. El modelo aquí representado es seguramente español y responde a los utilizados tanto por el Greco (1591) y sobre todo por Velázquez (1645) (Op. Cit., pp. 642-643).

Esta obra pictórica se atribuyó a José Brasanelli, llegado a Buenos Aires en 1691. Posiblemente junto a él trabajara el pintor José Gómez, en Córdoba como en las Misiones. Por documentos que aún se conservan se sabe que antes de estos artistas el dorador local llamado Nicolás Palacios habría intervenido en la decoración interior del templo. En cuanto al trabajo de la madera Carlos Page (2002) menciona la participación de los ebanistas José Schmidt, Paul Walthaufer, Tomás Tosantini, Carlos Franck, entre otros.

En la Capilla Doméstica, las calles de la bóveda se ornamentan con roleos de acanto y nervios dorados que fueron confeccionados con especial detalle. Se destaca en ella la pintura de la Virgen de Monserrat. “El cielorraso es de arcos de madera ubicados cada 60-70 cm. Entre ellos se unen cañas atadas entre sí, con revoque interior y terminación de cuero pintado. Sobre ellas hay vigas rectas de faldones planos con tablones que sostienen las bovedillas que se ubican en su exterior” (Op. Cit., p. 22).

²⁹ Los emblemas se componen de tres elementos: un cuerpo que contiene la representación gráfica de un concepto; un título, mote o lema y un texto o epigrama que otorga mayor información respecto del título.

Su retablo, que resulta muy similar al de la estancia de Santa Catalina, se organiza con un banco o predela muy ornamentado, dos cuerpos, tres calles flanqueadas por columnas salomónicas y un ático. Los nichos de la calle central se disponen levemente elevados respecto de los laterales lo que genera cierto dinamismo al conjunto que resulta característico del Barroco. “...sobre el sagrario con el anagrama de Jesús en sus puertas, se eleva un crucifijo y sobre él una imagen de bulto del Sagrado Corazón. Luego aparece una composición sobre el Calvario y finalmente el frontón curvo recortado en el centro para dar lugar al anagrama de María” (Op. Cit., p. 22). En el primer cuerpo, se observa una imagen de San Ignacio y otra de San Francisco y en el segundo una de San Estanislao de Kostka y un San Luis Gonzaga.



Figura 4: Estado de la cúpula en la actualidad [Registro personal, 2019].

La recuperación de una utopía

La expulsión de los jesuitas por orden del Rey Carlos III se produjo en el año 1767 y con su partida comenzó el saqueo de su patrimonio. De la Iglesia de la Compañía se destinaron a la Catedral gran cantidad de imágenes, cuadros, blandones, tenebrarios, vasos sagrados, custodias, crucifijos, frontales, entre otras (Buschiazzo, 1942). Parte de los retratos de los jesuitas que componían el friso fueron robados, así como los cuadros del Retablo Mayor de la Iglesia y el de la Capilla Doméstica.

Cuando la Compañía de Jesús regresó a Córdoba hacia el año 1853, sólo se les restituyó la Iglesia, la Capilla Doméstica y la Residencia, debiendo reconstruir de a poco todo lo perdido.

Con el paso del tiempo se fueron sucediendo algunas modificaciones en el templo. Se introdujo el mármol que reemplazó, por ejemplo, a la balaustrada de madera tallada y dorada del comulgatorio. También el piso de piedra regional se sustituyó por mosaico (Buschiazzo, 1942):

Con la intención de proteger el legado de los misioneros, una Comisión de expertos se encargó de iniciar la presentación del proyecto: “El camino de las Estancias” para su patrimonialización.

Fue en el año 2000 que el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO inscribió a su lista el Bloque Jesuita y las Estancias Jesuíticas de Córdoba por los criterios (ii) y (iv)³⁰:

- Criterio (ii) Los edificios y conjuntos jesuitas de Córdoba y las estancias son ejemplos excepcionales de la fusión de valores y culturas europeas e indígenas durante un periodo seminal en América del Sur.

- Criterio (iv) El experimento religioso, social y económico realizado en América del Sur desde hace más de 150 años por la Compañía de Jesús produjo una forma de expresión material única, que se ilustra en los edificios y conjuntos jesuitas de Córdoba y las estancias.

El rescate y protección de la historia de los jesuitas en Córdoba valora un proyecto de avanzada para América que impactó en el orden económico, social y religioso de la región pero que quedó trunco con la expulsión. La orden de la Compañía dejó un legado importante en todos los campos del conocimiento destacándose entre sus acciones la empresa que llevaron adelante para lograr la eliminación del *servicio personal* empleado por los encomenderos para explotar a las comunidades originarias. Existía entonces entre misioneros y pueblos autóctonos una convivencia pacífica que giraba en torno a una utopía.

La patrimonialización de este programa posibilita en la actualidad, la apropiación de un germen que sobrevivió a los saqueos y a las expulsiones y que resulta necesario recuperar como parte de la historia argentina que debe salvaguardarse del olvido.

Referencias

- Barbieri, S. (2003). *Empresas Sacras Jesuíticas*. Córdoba: Ediciones Fundación Centro.
- Buschiazzo, M. J (1942). *Documentos de Arte Argentino. La Iglesia de la Compañía de Córdoba*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

³⁰ Información obtenida de la lista de patrimonio mundial de la Unesco.

- Gallo de Castelló, O; Lerin de Jaimes, F. (2001). La materialización del espíritu barroco en la obra de los jesuitas en Córdoba- Argentina. Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- González, R. (2001). Los retablos barrocos y la retórica cristiana. Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- Gracia, J. (2006). *Los jesuitas en Córdoba. Desde la Colonia hasta la Segunda Guerra Mundial*. Córdoba: Editorial Universidad Católica.
- Museo Histórico UNC (s/f). Iglesia de la Compañía de Jesús. Recuperado de <https://www.museohistorico.unc.edu.ar/2-iglesia-de-la-compania-de-jesus/>
- Page, C. (2002). *El Camino de las Estancias. Las Estancias Jesuíticas de Córdoba y la Manzana de la Compañía de Jesús. Inscripción en la lista del Patrimonio de la Humanidad*. Córdoba.
- Page, C. (2011). La cubierta y pinturas de la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Córdoba. *Artígrama*, (26), 625-648.
- Page, C. (2016). El retablo mayor de la iglesia del Colegio Máximo de San Ignacio en Córdoba (Argentina) y otros ejemplos construidos en la misma época. *Estudios del Patrimonio Cultural*. (15), 14-25.
- Ratto, C. E. (1993). Los pueblos misioneros de la antigua provincia Jesuítica del Paraguay. Utopía de convivencia y trazados urbanos en la América Colonial. *Boletín de Arte* 15(10), 98-111.
- Revuelta González, M. (2007). Jesuitas en América: utopía y realidad en las reducciones del Paraguay. En: *Jesuitas: una misión, un proyecto* (pp. 31-59). Brasil: Universidad de Deusto.
- Sustersic, D. B. (1999). Sobre la autoría de los retablos de la iglesia jesuítica de Córdoba y su capilla doméstica, Jesuitas - 400 años en Córdoba. Córdoba: T. 1
- UNESCO (s/f). Lista del Patrimonio Mundial. Manzana jesuítica y estancias de Córdoba. Recuperado de <http://whc.unesco.org/en/list/995>

CAPÍTULO 10

Las vistas topográficas de ciudades americanas en *Americae nova Tabula*

Daniela Neila

Introducción

El objeto de estudio de este capítulo está constituido por las vistas topográficas de ciudades de América presentes en un mapa de dicho continente, dibujado en 1617 por Willem Jansz. Blaeu, quien encabezó una de las familias de cartógrafos y editores más prestigiosa de los Países Bajos durante el siglo XVII, época considerada la Edad de Oro de la cartografía holandesa³¹. A lo largo del trabajo hacemos referencia a la versión que se exhibe en el atlas *Theatrum Orbis Terrarum, sive Atlas Novus* bajo el nombre *Americae nova Tabula*³², publicado aproximadamente en 1650 por Joan Blaeu, sucesor de la empresa familiar. A partir del análisis de esta producción cartográfica intentamos indagar en la relación que se constituye entre América y Europa, particularmente en los modos en que los europeos percibieron el territorio americano y lo plasmaron en imágenes. Para ello, planteamos un análisis que aborda tanto el lenguaje específico de la imagen, como el rol que ésta desempeña en el marco cultural general: contemplamos sus usos, funciones y valoraciones, los diálogos que se establecen con otros tipos de imagen y sus circunstancias de producción, insistiendo en la importancia de desmontar los procedimientos mediante los cuales las representaciones se constituyen como tales.

Bajo estos presupuestos, comenzamos con una breve referencia histórica sobre *Americae nova Tabula* y las vistas de ciudades. Luego, diseñamos una estrategia de estudio que nos permite abordar, desde la historia del arte, el análisis de una imagen cartográfica y, de acuerdo con esto, recurrimos a diferentes propuestas. Una de ellas proviene del trabajo *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* de Marta Penhos (2005) donde la autora estudia representaciones visuales relacionadas con la migración de ideas, creencias y

³¹ A lo largo del trabajo, el nombre Holanda refiere a las Siete Provincias Unidas que componían la República Holandesa. Esta denominación es inexacta, pero su uso es generalizado por ser Holanda la más rica entre las provincias (Alpers, 1987).

³² Ver *Americae nova Tabula* en: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/12Octubre/MapasAmerica/GaleriaMapas/DetalleImagen4.html>.

actitudes entre Europa y América³³. También incorporamos el estudio sobre la cultura visual holandesa del siglo XVII realizado por Svetlana Alpers (1987), el cual discurre sobre los modelos relevantes para la producción, visión y comprensión de las imágenes en ese marco cultural específico. Recurrimos, a su vez, a un marco teórico propio de la cartografía, la cartografía crítica, tendencia que propone una lectura amplia sobre los mapas y hace hincapié en las relaciones de poder que en ellos se despliegan.

Más adelante, abordamos las circunstancias que intervienen en la producción del mapa, considerando el contexto europeo y, particularmente, el holandés. Por último, proponemos un análisis iconográfico³⁴ de *Americae nova Tabula*, deteniéndonos especialmente en las vistas topográficas de ciudades americanas.

El mapa

Americae nova Tabula es un grabado en placa de cobre, coloreado y forma parte de un modo específico de configurar los mapas que recibe el nombre *carte à figures*, donde se reúne una gran variedad de información. Alpers (1987) menciona que en la cartografía holandesa “Astronomía, historia universal, vistas de ciudades, usos y costumbres, flora y fauna se llegaban a acumular en imágenes y palabras en torno al centro que era el mapa” (p. 197). Estos elementos complementarios son volcados en orlas decorativas que enmarcan el mapa, y los temas representados más frecuentemente son planos y vistas de ciudades, combinados con tipos característicos de habitantes de la zona cartografiada. Además, Günter Schilder (1995) señala que Blaeu fue uno de los primeros en editar este tipo de mapas y que los grabadores de su taller copiaban modelos preexistentes para las orlas decorativas, aunque en ocasiones se contrataba a artistas de renombre para la confección de nuevos diseños. En concordancia con este modelo, en *Americae nova Tabula* encontramos la proyección cartográfica del continente americano acompañado por tres paneles a modo de marco de encierro: uno horizontal, emplazado en el margen superior que contiene vistas de ciudades, y dos verticales, que lo flanquean y muestran representaciones de habitantes autóctonos.

Entonces, al aproximarnos a las vistas topográficas de ciudades americanas para su análisis, debemos tener presente que forman parte de un sistema iconográfico complejo, donde las

³³ En este trabajo la autora analiza testimonios escritos y visuales de tres expediciones españolas al actual territorio argentino y sus fronteras en el último tercio del siglo XVIII. Más allá de este recorte espaciotemporal, Penhos destaca la idoneidad de su propuesta analítica para el estudio de imágenes correspondientes a otras expediciones y a otros momentos históricos.

³⁴ El análisis se realiza a partir del concepto de iconografía de Erwin Panofsky (1987). El autor define iconografía como una “rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte” (Panofsky, 1987, p. 45), entendiéndolo por *asunto* el “universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías” (Panofsky, 1987, p. 48). El análisis iconográfico se sitúa en el nivel de significación secundaria y es un método para describir y clasificar imágenes relacionando los motivos presentes en las obras con diversas fuentes literarias. De este modo se intenta indagar sobre cómo determinados temas fueron representados a partir de motivos específicos a lo largo del tiempo.

diferentes clases de imágenes y sus significados se encuentran entrelazados. Las *vistas* en particular son imágenes que describen ciudades y paisajes, y son una forma de representación perteneciente a la tradición cartográfica nórdica. Alpers (1987) indica que los modelos básicos de vistas urbanas se establecen con la obra Georg Braun y Frans Hogenbreg, *Civitates Orbis Terrarum*, publicada en seis tomos entre los años 1572 y 1617, y que “Su propósito expreso era el de ofrecer el placer de viajar desde la propia casa. De viajar (...) por el puro gusto de conocer” (p. 218). En esta colección, las vistas de diversos territorios se representan desde un punto de vista alto y en el primer plano se añaden personajes, animales, plantas, entre otras figuras. También hay inscripciones que pueden aparecer destacadas en cartelas o dispersas por el plano³⁵. Esta publicación tuvo una amplia difusión por Europa, era considerada complementaria del atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, y algunos de sus diseños circularon como estampas sueltas y pinturas.

La estrategia de análisis

La cartografía es considerada tradicionalmente como una ciencia positiva donde imperan las premisas de objetividad, neutralidad y exactitud. Como consecuencia de pertenecer a este campo, los mapas han sido interpretados como registro fiel de ciertas mediciones y observaciones sobre los territorios, en definitiva, como espejo de la realidad. Debido a este uso generalizado de las imágenes cartográficas, proponemos una estrategia analítica que cuestiona el rasgo *universal* de la visión y hace hincapié en el carácter construido de las imágenes, entendidas como el producto de una realidad percibida, de un modo particular de ver el mundo, donde intervienen factores de diversa naturaleza. Para ello, incorporamos como herramienta teórica la noción *modos de visualidad*, concepto esbozado por Penhos (2005), que “refiere a los elementos históricos y culturales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos ópticos” (p. 15). Desde este punto de vista, indagamos sobre los elementos históricos y culturales que interactúan en el contexto de producción de *Americae nova Tabula*, intentando una posible aproximación las visualidades plasmadas en la imagen.

Igualmente, al abordar el análisis de las vistas topográficas, es necesario contemplar su naturaleza específica como imágenes cartográficas y, a la vez, sus vínculos con la tradición artística. Según Alpers (1987), “la cartografía supone una combinación de formato pictórico e información descriptiva” (pp. 210-211), es decir que esta ciencia, cuyo objetivo es la descripción de la tierra, conlleva en algún punto una superposición entre los campos artístico y científico. A pesar de esta superposición, la autora destaca que tradicionalmente y como consecuencia de las divisiones profesionales, el aspecto artístico de los mapas no ha sido asumido como objeto de estudio por cartógrafos ni historiadores del arte; los primeros, por privilegiar el aspecto cien-

³⁵ Ver un ejemplo de las vistas de ciudades de Braun y Hogenberg en: <https://www.bl.uk/collection-items/view-of-london-in-civitates-orbis-terrarum#>.

tífico de los mapas en detrimento de sus aspectos *decorativos*, y los segundos, por subestimar la función documental del arte. Sin embargo, ya en la década de los años ochenta, Alpers advierte el desdibujamiento de los límites disciplinares, y explica que los historiadores del arte “están dispuestos a admitir en el terreno de sus competencias otros géneros de frutos y productos de la mano del hombre” (p. 186). Siguiendo esta tendencia y a causa de la concurrencia de componentes artísticos y científicos en los mapas, es necesario inspeccionar cómo se establecen fronteras y diálogos entre arte y cartografía en la Holanda del siglo XVII.

Además, con relación a los aspectos más opacos del nexo entre la imagen cartográfica y sus referentes, incorporamos una perspectiva analítica proveniente de la cartografía crítica. John Brian Harley (1991), referente de este marco teórico, invita a pensar los mapas como fuentes de la historia sociocultural, y los define como una “representación gráfica que facilita el entendimiento espacial de los objetos, los conceptos, las condiciones, los procesos o los hechos del mundo humano” (p. 13). Esta hermenéutica enfatiza los fundamentos cognoscitivos de la cartografía e insiste en los mapas como una forma de conocimiento que implica poder. En palabras de Harley (1991) “al sustituir en la cartografía el espacio real por el espacio analógico, el ser humano fue adquiriendo un dominio intelectual sobre el mundo y, en definitiva, poder” (p. 11). Y agrega que a partir del siglo XVI la cartografía, al ser un lenguaje visual que sintetiza y enmarca los derechos territoriales y de propiedad, se conforma como un discurso político para la obtención y el sostenimiento del poder. Para visibilizar estas problemáticas en las imágenes cartográficas, Harley propone la deconstrucción del mapa, un procedimiento cuyo punto de partida se encuentra inspirado en un método propio de la historia del arte. En este sentido, se incorporan los niveles de significado pre-iconográfico, iconográfico e iconológico, formulados por Erwin Panofsky con relación a obras de arte, y son transpuestos en tres niveles de interpretación cartográfica: el de los signos, símbolos o emblemas; el de la identidad del lugar representado; y el de la dimensión simbólica e ideológica.

En síntesis, atendiendo los posibles modos de visualidad que atraviesan *Americae nova Tabula*, la interacción de sus elementos artísticos y científicos y los postulados de la cartografía crítica, profundizamos en las circunstancias histórico-culturales de producción del mapa y ensayamos un análisis iconográfico, deteniéndonos especialmente en las vistas topográficas.

Las circunstancias

Los elementos históricos y culturales que influyen en la confección de *Americae nova Tabula* se relacionan íntimamente con el descubrimiento de un Nuevo Mundo y los procesos de interpretación que este hito desencadena. A través de la conquista, se incorporaron al horizonte visual de los europeos nuevas categorías de plantas, animales, personas, territorios y paisajes que debían ser asimilados en sus esquemas mentales. Así pues, ante estos referentes inéditos, el proceso de interpretación de América “discurrió por los caminos que brindaba la tradición cultural, clásica y medieval, para la construcción de imágenes en sintonía con la mentali-

dad de la época” (Martínez, 2002, p. 88). De esta forma, al momento de intentar aprehender esta nueva realidad se recurre a lo ya sabido, a un sustrato de conocimientos establecidos que mediarán las percepciones. Las fuentes que jugaron un papel importante en la conformación de esta base se encuentran en los mitos de la Antigüedad y de la Edad Media: los textos de Heródoto, Plinio, Estrabón, San Agustín, los viajes de Marco Polo, el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville, las novelas de caballería. El imaginario proveniente de estas lecturas se activó y proyectó sobre el escenario del Nuevo Mundo (Martínez, 2002).

Otras variables que intervienen en el modo de visualidad de los europeos y dejan huellas en la producción de material icónico, refieren a presupuestos de superioridad cultural y a una dialéctica colonizadora. En este campo se despliega una trama de intereses económicos, religiosos, políticos y científicos que actúan al momento de incorporar las realidades americanas al sistema de conocimiento europeo. Ver y conocer, en términos de Phenos (2005), serán los pasos previos que posibilitarán una dominación eficaz.

A estas circunstancias, se suman aquellas que interactúan en el caso holandés de manera específica. Entre los siglos XVI y XVII, los Países Bajos -primero los del Sur y luego los del Norte- transcurren un período de esplendor en la cartografía. En esta Edad de Oro, se experimenta un progresivo perfeccionamiento de las técnicas de levantamiento cartográfico y se establecen nuevos medios para la difusión masiva de mapas; entre ellos, la configuración de los primeros atlas en el sentido moderno y la creación de empresas editoriales a gran escala, llevadas adelante por los mismos cartógrafos. El contrapunto del surgimiento de estos medios de difusión es el aumento en el número y variedad de usuarios de mapas: intelectuales, marinos, gobernantes, comerciantes, adeptos a la geografía y el ciudadano de a pie demandan imágenes cartográficas para satisfacer diferentes expectativas (Bouza, 1995; Schilder, 1995).

A su vez, durante este período, el largo proceso de conflicto militar y político que significó la guerra de independencia de los Países Bajos influye en el devenir de la producción cartográfica. La caída de Amberes en 1585 desencadena un período de declive cultural y mercantil en los Países Bajos meridionales, situación que ocasiona una fuga de cerebros hacia el norte: cartógrafos, grabadores y editores, entre otros, emigran en su mayoría hacia Ámsterdam. Así pues, los Países Bajos septentrionales -las Siete Provincias Unidas- se posicionan como un importante centro económico con una expansión comercial a escala mundial y, Ámsterdam, heredera de la cartografía comercial de Amberes, como el centro productor y distribuidor de cartografía en Europa. Por otro lado, los mapas asumen una función informativa con relación a la marcha de la guerra: en ellos se describen los movimientos de los ejércitos, las batallas, los asedios, etc. (Bouza, 1995; Depuydt y Grobben, 1995; Schilder, 1995).

En este ambiente próspero, en el cual Holanda atraviesa un renacer de las artes y las ciencias, Alpers (1987) sostiene que

la cultura visual era fundamental en la vida de la sociedad. Podríamos decir que la vista fue un medio primordial de autorrepresentación y la cultura visual una forma primordial de autoconsciencia. (...) En Holanda, si miramos más allá de lo que normalmente se consideran obras artísticas, encontraremos

que las imágenes proliferan por doquier. Están impresas en libros, tejidas en los tapices y en los manteles, pintadas en azulejos y, naturalmente, enmarcadas en las paredes. Y se representa todo: desde los insectos y las flores hasta los nativos de Brasil en tamaño natural o los enseres domésticos de los habitantes de Ámsterdam (p. 28).

Una de las razones de tal profusión de imágenes, explica la autora, se vincula con el alto grado de prestigio que éstas alcanzaron como medio de conocimiento de la realidad, disputándole a la palabra escrita este lugar privilegiado. Y agrega que la confianza depositada en la imagen como vehículo de conocimiento tiene sus fundamentos en “Unas tradiciones pictóricas y artesanales ya establecidas, ampliamente apoyadas por una nueva ciencia experimental y una nueva tecnología” (p. 27).

De acuerdo con estos presupuestos, los holandeses cartografiaban sus viejos y nuevos territorios, además de recopilar y reproducir información venida de diferentes países. Sobre este proceso, Alpers (1987) expresa que “Los mapas impresos en Holanda describen el mundo y Europa *para ella misma* [énfasis añadido]” (pp. 28-29). Esta frase, aunque sencilla y un tanto obvia, nos parece significativa, porque allí se advierte un aspecto del procedimiento mediante el cual las representaciones se constituyen como tales: nos indica que la información presente en estos mapas ha atravesado un modo particular de ver el mundo, que cristaliza en modelos de representación visual asimilables y eficaces en su medio. Además, si pensamos en las fuentes utilizadas por los cartógrafos holandeses al momento de confeccionar sus mapas, donde se contemplan (y a veces se copian) atlas previos, relatos de viajeros y las observaciones propias sobre algunos territorios y sus características, podemos aproximarnos a la complejidad presente en estas imágenes. No obstante, la opacidad que liga las representaciones a sus referentes en este contexto, se considera que a través de los mapas se accede a una descripción fiable del mundo, esto es, a una transcripción concisa, objetiva y no interpretativa de la realidad.

Por otra parte, Alpers (1987) tiene en cuenta en su análisis las relaciones de poder que atraviesan a las imágenes cartográficas. Ese poder, comenta la autora, no está relacionado con su grado de exactitud, sino con la confianza en los conocimientos que en ellas se describen. La información contenida en los mapas, variable según su género, puede facilitar la navegación por el mar, la preparación de un asedio por parte de un ejército, el acceso a las costumbres de los habitantes y la historia de una ciudad, la prospección de un territorio por un Estado a los efectos de evaluar recursos a explotar o impuestos a recaudar, etc. Por ello, la autora concluye que “el aura que los mapas por sí mismos poseían como fuente de conocimiento” los inviste de prestigio y poder (pp. 194-195).

Finalmente, nos queda problematizar las fronteras entre mapas y arte en la cultura visual holandesa del siglo SXVII. Como describimos anteriormente, los mapas de ese entonces presentaban una profusa ornamentación a través del añadido de cartelas, detalles topográficos y retratos; esta característica los emparenta a primera vista con el campo artístico. Luego, sabemos que los cartógrafos editaban mapas murales, esto es, mapas compuestos por varias hojas, que podían alcanzar grandes formatos, y se colgaban en las paredes de las casas como ele-

mento decorativo³⁶. Otro vínculo con el campo artístico se establece a partir del gran número de artistas que realizan imágenes cartográficas (Alpers, 1987; Schilder, 1995). Sobre esta relación, Alpers (1987) observa una coincidencia entre mapas y arte, que se establece gracias a una misma noción del conocimiento y sobre el convencimiento de que éste se debe obtener y afirmar a través de las imágenes. Entonces, la diferencia entre cartografía y arte figurativo no es clara y, ante esta situación, la autora sugiere que

Lo que sería interesante, tanto para los especialistas en mapas como para los especialistas en imágenes, sería ocuparse no de fijar la línea que los separa, sino precisamente de la naturaleza de su imbricación, de las bases de su semejanza (p. 188).

Para Alpers, la naturaleza de esta imbricación descansa en una *tendencia cartográfica* compartida en los Países Bajos por cartógrafos, artistas, impresores y el público en general; en otras palabras, lo que todos ellos tienen en común es un impulso que los lleva a documentar o describir la tierra en imágenes. Este impulso antecede las producciones icónicas y podríamos decir que se encuentra arraigado en el modo de visualidad holandés, por lo que las imágenes comparten ciertas características, y se constituyen como modelos visuales afines a diversas disciplinas.

El análisis iconográfico

Previamente destacamos que las vistas topográficas de ciudades americanas presentes en *Americae nova Tabula* forman parte de un sistema iconográfico complejo, con una alta densidad de información, y donde los significados de los diferentes tipos de imágenes se complementan entre sí. Por esta razón, abordamos el análisis del mapa como un todo y comenzamos con su descripción general, para luego detenernos en algunos motivos que consideramos pertinentes en función de nuestra perspectiva de estudio y, finalmente, profundizar en las vistas topográficas.

Para empezar, identificamos elementos que constituyen el lenguaje propio de la cartografía, como por ejemplo la escala de gradientes presente a modo de reglas divididas por módulos, diferenciados a través de los valores blanco y negro, hacia ambos márgenes de la carta de modo vertical y otra emplazada horizontalmente en el Ecuador (*Circulus Æquinoctialis*). Asimismo, percibimos la retícula formada por la intersección de paralelos y meridianos indicados con líneas negras y se encuentran destacados con rojo el Trópico de Cáncer (*Tropicus Cancrī*) y el de Capricornio (*Tropicus Capricorni*). Es destacable la superabundancia de inscripciones

³⁶ Un ejemplo pictórico de este uso de los mapas se encuentra representado en *El Arte de la Pintura* de Jan Vermeer. Ver en: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2574/>.

lingüísticas de distintos tamaños, tipografías y posiciones, que llegan a formar una especie de textura visual sobre el territorio.

En la superficie continental, el relieve es sugerido por la presencia de montes de perfil sombreados, además aparecen representaciones de árboles muy esquemáticas y también figuras coloreadas de animales, personas y edificaciones que cuentan con un mayor grado de detalle. No obstante, la distribución de estos motivos no parece responder a un procedimiento sistemático debido a encontrarse solamente en América del Sur (*America Meridionalis*). Al mismo tiempo, se incluye información relativa a la hidrografía, a divisiones administrativas -delimitadas por líneas de color- y los límites de las costas proyectan sombras sobre los mares.

Sobre el cuadrante superior izquierdo se encuentran dos cartelas: una contiene una inscripción en latín³⁷ -de la cual no hemos podido encontrar una traducción-, su marco de encierro es rectangular, amarillo y lo acompaña un lazo azul con un moño y borlas en el extremo inferior. En la segunda cartela se encuentra una porción territorial, representada a una escala mayor que el resto del mapa, y su marco de encierro es cuadrado y amarillo. En el cuadrante inferior izquierdo se emplaza una última cartela que adopta una forma ovoide y su marco se encuentra más profusamente ornamentado a partir del empleo de una variedad de colores –amarillo, azul, verde y rojo- y la incorporación de dos motivos: en la parte superior un rostro que posee características fantásticas, y en la inferior, el rostro de un ángel y sus alas. Esta cartela contiene el nombre del mapa y la firma de su autor.

De los motivos seleccionados para un análisis más detallado, algunos se encuentran en el área que corresponde a la representación de los mares: ocho embarcaciones de la época y cuatro animales fantásticos; y el resto se disponen en los paneles que rodean al mapa: flanqueando la carta hay dos paneles que contienen imágenes de habitantes autóctonos y, en su margen superior están las nueve vistas topográficas de ciudades americanas.

Las embarcaciones

Diseminadas por la extensión oceánica, percibimos ocho embarcaciones de vela representadas en diversas posiciones, desde distintos puntos de vista y rodeadas por un sombreado que denota el movimiento del agua, así como la superficie de apoyo. A partir de la disposición de la proa y por el modo en que se disponen las velas podemos decir que cinco barcos se dirigen claramente hacia el continente americano, otro, que se encuentra en el cuadrante inferior izquierdo, vislumbra una trayectoria ascendente, y los dos restantes sobre el Ecuador y desde el Pacífico, se trasladan hacia la izquierda. Todas las embarcaciones llevan dos banderas en las puntas de sus mástiles, y una de ellas exhibe una tercera en la proa. Entre las insignias, podemos identificar la de los Reyes de Aragón, conformada por barras rojas horizontales sobre

³⁷ *Septentrionalissimas Americae partes, Groenlandiam puta, Islandia et adjacentes, quod Americae tabule commodé comprehendi non potuerint, peculiari hac tabella Spectatoribus exhibendas duximus.*

fondo amarillo; la de los Países Bajos, con tres bandas horizontales de color rojo, blanco y azul; y la Cruz de Borgoña, representando al Imperio Español, en dos variantes: con el aspa roja sobre fondo blanco y sobre fondo amarillo. Entre las que no hemos podido identificar se encuentran una bandera amarilla y una naranja en una embarcación, y en otra, una celeste y una roja. Es importante tener en cuenta que el coloreado de los mapas es posterior al diseño, que la disposición de los colores puede variar según las ediciones de los atlas, y que el coloreado lo realizan los grabadores de los talleres o, en ocasiones, pintores contratados especialmente para dicha tarea³⁸ (Alpers, 1987).

Por otro lado, la presencia de las banderas junto a la imagen física del lugar geográfico refuerza la idea de dominio territorial y político que de por sí constituye uno de los propósitos de la confección de los mapas. En este sentido, la incorporación de las embarcaciones podría relacionarse con la intención de describir y destacar la tecnología náutica que hace posible el viaje, y por extensión, la conquista de un Nuevo Mundo; además, podría funcionar como una forma de ostentar el poderío militar o comercial que se asocia a la posesión de una gran flota.

Los animales fantásticos

También en el océano se encuentran cuatro animales fantásticos acuáticos, representados en color verde, rojo y naranja, rodeados por un sombreado que indica el oleaje de los mares y que presentan características combinadas de pez y reptil. Los dos especímenes distribuidos en el Pacífico tienen sus bocas abiertas y muestran los dientes, denotando un carácter feroz; en cambio, los rasgos fisonómicos de los dos restantes son más inofensivos. Dentro de la tradición cartográfica, estos animales son definidos como dragones marinos y forman parte de la fauna monstruosa que habita los mares en los mapas. Entre las fuentes que inspiran a los cartógrafos en los diseños de estas criaturas concurren los mitos de la Antigüedad, las descripciones de animales presentes en las enciclopedias, en narraciones de viajes y en los bestiarios medievales.

Sobre su significado, el historiador de la cartografía Chet Van Duzer (2013) señala que a mediados del siglo XVI se produce un cambio en el rol que los monstruos marinos cumplen en los mapas: de ser considerados indicadores de los peligros del océano y un elemento decorativo, donde los cartógrafos despliegan sus habilidades pictóricas y conocimientos, comienzan a cumplir una función puramente decorativa. Para Van Duzer, el desplazamiento de sentido en estos motivos está relacionado con una nueva concepción del océano: mientras en la Antigüedad y la Edad Media prevalece una idea amenazante sobre los mares, en el Renacimiento surge la confianza en su dominio y control. En conformidad con esta diferenciación temporal del

³⁸ En la vista de Olinda podemos observar una bandera emplazada en una embarcación que exhibe una incongruencia entre el dibujo y el coloreado: mientras el diseño muestra lo que debería haber sido una Cruz de Borgoña, el coloreado responde al estandarte de los Países Bajos.

significado de los animales fantásticos, si entendemos que los dragones marinos de *Americae nova Tabula* son específicamente decorativos, podríamos pensar que su presencia refuerza el carácter artístico del mapa.

Los habitantes autóctonos

En los paneles que flanquean el mapa se encuentran representados grupos de habitantes americanos, cada uno en una viñeta rectangular y acompañados de una leyenda que hace referencia a su identidad o lugar de origen: *Groenlandi*, *Virginiani*, *Rex et Regina Floridae*, *Nove Albinionis Rex*, *Mexicani*, *Peruviani*, *Brasiliani*, *Brasiliani milites*, *Insulani de la Moche in Chili* y *Freti Magellanci accolae*. Son mostrados en un espacio abierto donde el fondo es neutro y la superficie de apoyo está sugerida por una porción de hierba, único indicio que alude a un entorno natural. La mayoría de estas imágenes están conformadas por una mujer y un hombre, en algunos casos la pareja aparece acompañada por un niño, en otros son solo hombres y un grupo está formado a partir de una mujer y dos hombres. Los nativos son representados con instrumentos y atavíos característicos, aunque prevalece la desnudez de los cuerpos, y adoptan poses variadas –algunas estáticas, otras que evidencian movimiento-. Por otro lado, son llamativas las proporciones de estas figuras humanas que, si bien adoptan un esquema de representación clásico, algunas presentan cuerpos muy grandes y fornidos en proporción al tamaño de sus cabezas.

Las representaciones emplazadas en estos paneles no fueron dibujadas por Blaeu y en la bibliografía consultada son adjudicadas tanto a Theodor de Bry, como a John White y Hans Staden. Más allá de su autoría, en ellas se recurre a modelos conocidos, por ejemplo, a la imagen del *buen salvaje*, del indio desnudo en contacto con la naturaleza, que proviene de la Antigüedad Clásica y donde se relaciona a estas personas con un estado original de inocencia y pureza. El estereotipo del indio feroz, sanguinario y brutal también se hace presente a partir de la incorporación de la práctica antropofágica. En una de las viñetas emplazadas en el margen derecho del mapa, bajo el rótulo *Brasiliani*, se pueden ver dos figuras humanas, una de pie del lado izquierdo, y del lado derecho una mujer que se encuentra aparentemente sentada en un contenedor, debajo del cual se observa una fogata. Refuerzan la idea de canibalismo trozos de carne que se encuentran colgados de una vara emplazada en la parte superior de la imagen. Sobre la convivencia de estos dos estereotipos, que responden a convenciones visuales utilizadas desde comienzos del siglo XVI, Penhos (2005) advierte que en la tipología del indio americano se ven implicadas valoraciones complejas y, además, que “Sus elementos icnográficos podían funcionar para representar a feroces antropófagos y, sin mayores modificaciones, servir a la imagen del ‘buen salvaje’” (p. 87).

Una última observación sobre los retratos refiere al modo en que se disponen las personas en las viñetas, de a parejas, un hombre y una mujer. Esta configuración nos remite a la práctica de captura de ejemplares vivos de ambos sexos durante viajes exploratorios para

su posterior estudio y exhibición (Penhos, 2005). Por eso, las orlas decorativas que contienen las representaciones de los habitantes americanos podrían pensarse como análogas a las vitrinas de un museo.

Las vistas topográficas de ciudades americanas

El panel emplazado en el margen superior del mapa contiene vistas de ciudades, presentadas cada una en un marco de encierro ovoide de color rosado y con una inscripción que las identifica. De izquierda a derecha se observan las representaciones de La Habana, Santo Domingo, Cartagena, México, Cuzco, Potosí, Isla La Mocha, Río de Janeiro y Olinda. Entre ellas podemos identificar, a grandes rasgos, dos variantes en la forma de describir las ciudades: una más esquemática, donde impera la cuadrícula de la ciudad y la imagen adquiere las características de un plano; y otra, que le otorga mayor importancia a los detalles naturales de la zona representada, acercándose a la idea de paisaje. Contemplando estas dos variantes, seleccionamos las vistas correspondientes a las ciudades de Cuzco y Potosí para un análisis más detallado.

En la vista de Cuzco, a partir de un punto de vista alto y picado, podemos apreciar una ciudad amurallada, que ocupa la mayor parte de la composición, y a su alrededor las características del paisaje. El espacio se encuentra rebatido y no se representa el horizonte, recursos éstos que permiten, junto con el punto de vista alto, desarrollar varios planos hacia el interior y ponderar la descripción de la superficie del terreno. En el primer plano y dispuesto de manera casi horizontal encontramos un curso de agua rodeado de hierba, sobre la cual y hacia el cuadrante inferior izquierdo se encuentra la inscripción *Cusco*. Luego se despliega una ciudad cuadrangular, que hacia el lateral izquierdo presenta un templo principal con aspecto de pirámide escalonada, con torres y una cúpula donde se erige una cruz latina. Hacia la izquierda y de frente al templo, se encuentra el asentamiento que adopta una estructura de damero. Más allá de las murallas de la ciudad hay otro curso de agua y se describe un paisaje de colinas con algunos árboles y construcciones dispersas. En esta representación conviven varios puntos de vista y lo más pregnante en ella es el plano de la ciudad.

La vista de Potosí comparte con la de Cuzco el punto de vista alto y picado, el rebatimiento del espacio, la ausencia de horizonte y la superposición de distintos puntos de vista. En este caso, el elemento más relevante de la composición es un cerro -el Cerro Rico-, que ocupa los dos tercios superiores de la imagen y exhibe sobre su cima una cruz cumbre. En su base se encuentra un curso de agua que comienza en el borde izquierdo de la imagen, a la altura de la mediana horizontal, y desciende en una leve diagonal que cruza todo el ancho de la composición hasta el borde derecho. A ambos lados de este curso de agua y siguiendo sus bordes, se disponen diversas construcciones que, en su mayoría, presentan techos a dos aguas. Entre ellas podemos distinguir una iglesia, cuya torre y cruz se disponen sobre la mediana vertical de la composición. También se hallan viviendas dispersas por el primer plano y detrás del cerro,

entre un paisaje de colinas y árboles. Sobre el cerro y a la izquierda de la cruz, se lee la identificación del lugar representado: *Potosí*.

A partir de la observación de estas formas de describir las ciudades americanas, destacamos la utilización en todas ellas de un punto de vista alto, recurso que posibilita una visión abarcadora y detallada del territorio. Esta manera de representar el espacio es denominada perspectiva *a vista de pájaro*, sin embargo, Alpers (1987) considera esta expresión algo equívoca para las convenciones representacionales holandesas debido a que, en este canon, el punto de vista no describe la posición de un espectador real, “sino la forma en que la superficie de la tierra se transforma en una superficie plana, bidimensional” (p. 203). Con esta aclaración, la autora hace hincapié en la diferencia entre los modelos de representación nórdico e italiano, que conciben la superficie de la imagen de maneras diferentes: para los primeros es un lugar donde se despliega una recomposición del mundo, en la cual la realidad representada tiene prioridad sobre el espectador; mientras que para los segundos, es entendida como una *ventana abierta al mundo*, ocupando el espectador -y por consiguiente, el punto de vista unitario- una posición predominante.

Además, el punto de vista alto ha sido utilizado desde el siglo XVI en las representaciones topográficas y en las vistas de ciudades con relación a objetivos de control y dominio (Penhos, 2005). Hemos mencionado previamente los intereses políticos que subyacen a toda producción cartográfica, y lo que intentamos resaltar es cómo el poder sobre el territorio se asocia a las capacidades de la vista y se manifiesta en el lenguaje visual a través de la incorporación de este recurso. También es importante subrayar la presencia de indicadores de dominio en algunas de las vistas mediante la presencia de embarcaciones con estandartes y de iglesias o cruces diseminadas por el paisaje. A su vez, estos elementos que marcan el territorio funcionan en los mapas como guías para los viajeros (Alpers, 1987).

Por otra parte, al contemplar el mapa en su totalidad, la presentación simultánea de las vistas topográficas, los retratos de habitantes autóctonos y la proyección del continente americano le permite al usuario del mapa recorrer visualmente el territorio desde una descripción lejana y abarcadora, hasta una visión cercana que le da acceso a los rostros de los habitantes. Esta manera de representar América, a partir de la concurrencia de diferentes tipos de imagen, se relaciona con el canon de representación nórdico y su gusto por presentar la realidad recomponiéndola a partir de fragmentos exhibidos desde distintos puntos de vista (Alpers, 1987; Penhos, 2005).

En un apartado anterior mencionamos que la producción de las imágenes dispuestas en las orlas decorativas de este tipo de mapas podía estar a cargo de los grabadores que trabajaban junto a los cartógrafos, quienes copiaban modelos preexistentes, o a cargo de algún artista contratado especialmente para innovar los diseños. Las vistas topográficas de *Americae nova Tabula* parecen ser la reproducción de modelos iconográficos de las ciudades, afianzados éstos en la tradición cartográfica. Marta Penhos (2005) sugiere que las vistas de México y Cuzco pueden estar inspiradas en las de Braun y Hogenberg, realizadas durante la segunda mitad del siglo XVI. Al compararlas, hemos observado una composición de las vis-

tas muy similar, especialmente en lo referido al punto de vista y a la conformación de los planos de las ciudades. A la vez, identificamos variaciones en ciertos detalles como la incorporación del horizonte en la representación, la presencia de personajes tanto en el primer plano como dispersos por el territorio, la inclusión de cartelas y una descripción más colorida y detallada de los motivos. Por lo demás, con relación a la imagen de Cuzco, encontramos otras vistas que siguen aproximadamente el mismo patrón: una realizada a mediados del siglo XVI por Giovanni Battista Ramusio, geógrafo veneciano y otra de Theodor de Bry, de finales de ese mismo siglo. Esta persistencia de los modelos iconográficos de las ciudades americanas a lo largo del tiempo nos vuelve a remitir a la complejidad y opacidad de la relación que se establece entre las imágenes y sus referentes.

Finalmente, teniendo en cuenta el anclaje de estos modelos iconográficos en la tradición cartográfica y la amplia circulación que alcanzaron los mapas holandeses durante su Edad de Oro, podríamos pensar que las vistas topográficas reproducidas en *Americae nova Tabula* forman parte de una representación hegemónica de esas ciudades, representaciones que eran consideradas un espejo fiel de la realidad, mientras en ellas se filtran diferentes modos de visualidad, mayormente estructurados por el pensamiento europeo.

Conclusiones

A lo largo del trabajo intentamos examinar las vistas topográficas de ciudades americanas del mapa *Americae nova Tabula* para reflexionar sobre algunas ideas en torno a las relaciones entre América y Europa durante la época colonial. Para ello, hemos indagado sobre los posibles modos de visualidad que atraviesan esta producción cartográfica, donde vimos que desempeñan un rol preponderante los procesos de interpretación que desencadena en los europeos el descubrimiento del Nuevo Mundo y las circunstancias particulares que interactúan en la cultura holandesa del siglo XVII. Los factores que identificamos como constitutivos de la trama del contexto de producción provienen de la tradición cultural clásica y medieval, de presupuestos de superioridad cultural, de una dialéctica de dominio y de la tradición cartográfica nórdica. Como consecuencia de la intermediación de estos elementos históricos y culturales entre la observación de los referentes americanos y sus representaciones visuales, se construye una relación compleja entre imagen y realidad. Asimismo, la valoración de las imágenes cartográficas como una transcripción objetiva, concisa y no interpretativa del mundo, vuelve más problemática la relación de las imágenes con sus referentes. Entonces, para poder ahondar en los aspectos más opacos de las representaciones de América estructuradas por el pensamiento europeo, insistimos en la importancia de atender el revés de los relatos y de desmontar los procedimientos mediante los cuales las representaciones se han constituido como tales.

Por último, a partir de la elección de un objeto de estudio donde concurren elementos artísticos y científicos, hemos analizado cómo se establecen en la Holanda del siglo XVII fronteras y diálogos particulares entre arte y cartografía. Además, trabajar con un mapa nos ha conducido a

investigar perspectivas de análisis que permiten la incorporación de un registro más amplio de imágenes, y no tener en cuenta solamente aquellas consideradas patrimonio específico de la tradición artística. Con estos presupuestos, se abre la posibilidad de identificar elementos del lenguaje icónico compartidos o intercambiados entre diferentes disciplinas, a la vez que podemos problematizar los límites entre diferentes campos y sus desplazamientos a través del tiempo.

Referencias

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume.
- Biblioteca Nacional de España. (s.f.). *Americae nova Tabula* [mapa]. Recuperado de <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/12Octubre/MapasAmerica/GaleriaMapas/DetalleImagen4.html>.
- Bouza, F. (1995). Una historia en mapas, una historia de mapas. En F. Bouza (Dir.) *De Mercator a Blaeu. España y la Edad de Oro de la cartografía de las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*. Institut Cartogràfic de Catalunya. Fundación Carlos de Amberes.
- British Library. (s.f.). *Civitates Orbis Terrarum* [mapa]. Recuperado de <https://www.bl.uk/collection-items/view-of-london-in-civitates-orbis-terrarum#>.
- Depuydt, F. y Grobden, D. (1995). Cartógrafos flamencos de la época de Mercator. En F. Bouza (Dir.) *De Mercator a Blaeu. España y la Edad de Oro de la cartografía de las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*. Institut Cartogràfic de Catalunya. Fundación Carlos de Amberes.
- Harley, J. B. (junio, 1991). Un cambio de perspectiva. *El correo de la UNESCO*, 6 (6), 10-15.
- Kunsthistorisches Museum, Wien. (s.f.) *Die Malkunst* [pintura]. Recuperado de <https://www.khm.at/objektdb/detail/2574/>.
- León García, M. (mayo/agosto, 2006). Reseñas: John Brian Harley. La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía. *Dimensión Antropológica*, 37 (37), 181-188.
- Molina Martínez, M. (2000). La realidad interpretada. La imagen de América en la percepción europea del siglo XVI. En F. Sánchez-Montes (Coord.) *La incorporación de las Indias al mundo occidental en el siglo XVI: seminario hispano-británico* (pp. 73-88). Universidad de Granada.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Siglo XXI*.
- Schilder, G. (1995). Los Blaeu, una familia de cartógrafos y editores de mapas en el Ámsterdam del Siglo de Oro. En F. Bouza (Dir.) *De Mercator a Blaeu. España y la Edad de Oro de la cartografía de las Diecisiete Provincias de los Países Bajos*. Institut Cartogràfic de Catalunya. Fundación Carlos de Amberes.
- Van Duzer, C. (2013, 5 de septiembre). *Sea Monsters on Medieval & Renaissance Maps* [Video]. Library of Congress. Recuperado de <https://www.loc.gov/item/webcast-6160/>.

Lxs Autorxs

Coordinadorxs

Radice, Gustavo

Lic. en Artes Plásticas (Escenografía) por de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP). Posee el título de Doctor en Arte por la FDA-UNLP. Es Titular de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II e Historia de las Artes Visuales II. Desde el 2019 es director del Instituto de Historia el Arte Argentino y Americano de la FDA-UNLP. Posee publicaciones en revistas académicas nacionales e internacionales sobre artes escénicas. También cuenta con libros y capítulos de libros sobre teoría e historia del teatro platense, y ha participado en jornadas nacionales e internacionales sobre teatro. Fue galardonado dos veces con el premio teatro del mundo en labor edición por el libro *Cartografía de la Fragmentación: Teatro Posdramático Platense*, y por la edición de la revista *El ojo y la navaja* que edita desde el año 2017 junto a Carolina Donnantuoni y la editorial Malisia. Se ha desarrollado en el ámbito de la producción artística como actor y director teatral desde el año 1989.

Sciorra, Jorgelina Araceli

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, y Magister en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa el Doctorado en Arte de la misma Unidad Académica. Fue Becaria Tipo B de la UNLP por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Ejerce la docencia como Profesora Titular de Historia de las Artes Visuales IV-V y es Ayudante en la Cátedra de Estética (FBA- UNLP). Participa en el Programa de Investigación y Desarrollo de la UNLP como miembro del equipo de investigación 11B356: “Conservación preventiva en museos de arte contemporáneo, determinación del marco teórico y análisis de casos de estudio”. Es directora de tesis de grado y posgrado. Ha participado en jornadas de investigación nacionales e internacionales. Forma parte del consejo de redacción de las revistas *Armiliar* y *Arte e Investigación*, FBA, UNLP.

Autorxs

Berenguer, Carola

Profesora en Historia de las Artes, con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA, UNLP). Estudiante avanzada de la Licenciatura en Historia de las Artes, con orientación en Artes Visuales por la misma institución (FDA, UNLP). Pasante en el Archivo y Centro de Documentación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FDA, UNLP), donde realiza tareas de conservación, catalogación y carga informática del Fondo Ángel Osvaldo Nessi. Co-Autora de artículos sobre arte latinoamericano, cultura visual y archivos. Desde 2018 integra un Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID) sobre archivos, arte y cultura visual en la ciudad de La Plata entre 1980 y 2001, radicado en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL, FDA, UNLP).

Casella, Germán

Profesor en Historia de las Artes Visuales y Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FA-UNLP). Se encuentra cursando el Doctorado en Arte en la misma Unidad Académica. Fue Becario EVC- CIN y Tipo A y actualmente Becario Doctoral de la UNLP por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Ejerce la docencia como Ayudante Simple de Historia de las Artes Visuales II (Renaacimiento-Colonial) (FA, UNLP). Participa en el Programa de Investigación y Desarrollo de la UNLP como miembro de equipos de investigación en el área de cultura visual y procedimientos artísticos. Participa en jornadas y congresos afines al área de teatro, infancias y sexo-género en carácter de expositor. Publicaciones en diversas revistas de investigación en artes. Organiza jornadas y encuentros del IHAAA.

De Luca, María Victoria

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Alumna avanzada de la maestría en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Artes UNLP. Profesora Adjunta de la materia Historia de las Artes Visuales II para las carreras de Profesorado y Licenciatura en Plástica, Facultad de Artes UNLP. Fue miembro del equipo de investigación del proyecto Observatorio de Derechos Humanos etapa II. Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Buenos y Consejo Federal de Inversiones. Formó parte del proyecto de investigación UBACyT: Representación artística, cultural simbólica y entorno de las etnias de Chucuito en el periodo colonial, durante el período 2008-2012. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha participado en jornadas nacionales de investigación en áreas vinculadas al Arte y los Derechos Humanos. Actualmente es miembro del Equipo Interdisciplinario creado por decreto 121/20 de la Provincia de Buenos Aires, encargado de la asistencia a mujeres trabajadoras en situación de violencia

Giriboni, Andrés

Profesor y Licenciado en Artes Plásticas, orientación Dibujo y Profesorado en Artes Plásticas orientación Pintura por la Facultad de Arte de La Plata (FDA- UNLP). Docente en la cátedra de Historia de Las Artes Visuales II. Participó en varios salones de Arte, obteniendo una mención en el 9° Salón de Pintura del Consejo Provincial de Agrimensura. Alumno avanzado en la carrera de Historia del arte, de la Facultad de Arte. Universidad Nacional de la Plata (FDA, UNLP). Integra proyecto para libro de Cátedra de la Materia Historia de las Artes Visuales II.

Guimarey, María

Especialista en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad del País Vasco y Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actriz y Profesora de Teatro por la Escuela de Teatro de La Plata. Actualmente cursa el Doctorado en Arte de la UNLP y fue Becaria de Investigación de esa institución. Tomó cursos en el Odin Teatret (Dinamarca), el Grotowski Institute (Polonia) y la Ecole Philippe Gaulier (Francia). Creó el Grupo A- Teatral en Bilbao, e integra la comisión de Teatro X la Identidad La Plata. Ejerce la docencia como Ayudante en la Cátedra de Historia de las Artes Visuales II (FDA-UNLP) y se desempeña como profesora en la Escuela de Arte de Berisso, en la ETLP y en la Escuela de Danzas Tradicionales de La Plata. Ha participado en congresos y jornadas de investigación, nacionales e internacionales, y en espectáculos teatrales como actriz, directora y dramaturga en Argentina y en España.

Marchiano, Pilar

Profesora y licenciada en Artes Plásticas con orientación en Pintura por la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente, es estudiante avanzada de la Especialización en Lenguajes Artísticos y del profesorado en Historia del Arte orientación Artes Visuales, ambos de la FDA-UNLP. Ayudante diplomada en Pintura Básica III (FDA-UNLP), docente de Taller de Producción Visual en el Bachillerato de Bellas Artes (BBA) y docente de Plástica en la Escuela Graduada Joaquín V. González (UNLP). Trabaja en la Editorial Papel Cosido (FDA-UNLP). Publicó artículos sobre arte latinoamericano, cultura visual y archivos (como coautora) y sobre educación artística. Desde 2018 integra un Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID) sobre archivos, arte y cultura visual de la ciudad de La Plata.

Nava, María Sol

Alumna avanzada de la Licenciatura y el Profesorado de Artes Plásticas, orientación Cerámica, de la Facultad de Artes, Universidad de La Plata (FDA, UNLP). Alumna avanzada de la Licenciatura y el Profesorado en Historia de las Artes Visuales, de la Facultad de Artes, Universidad de La Plata (FDA, UNLP).

Neila, Daniela

Estudiante de la Licenciatura en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales, Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fotógrafa.

Ortiz, Justo María

Profesor en Historia del Arte, orientación artes visuales, por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA, UNLP). Ejerce la docencia como profesor Adjunto en la cátedra de Historia del arte IV y V (FDA, UNLP). Actualmente trabaja como Perito IV en el Departamento Histórico Judicial de la Suprema Corte de Justicia en la investigación de material judicial antiguo. Desarrolló trabajos de producción curatorial en distintos ámbitos privados y públicos como el Museo Municipal de arte de La Plata MUMART entre otros y participó en grupos de investigación alrededor de ámbitos expositivos en la ciudad. Publicaciones en las que participó: *Espacios autogestivos de la ciudad de la plata estudios de casos (2010-2016)* Año 2019.

Sistemas y aparatos visuales : hibridaciones y sincretismo entre Europa y América : siglos XVI y XVII / Gustavo Radice... [et al.] ; coordinación general de Gustavo Radice ; Jorgelina Araceli Sciorra. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2021.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2062-1

1. Historia del Arte. 2. América Colonial. 3. Renacimiento. I. Radice, Gustavo, coord. II. Sciorra, Jorgelina Araceli, coord.
CDD 709.03

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021
ISBN 978-950-34-2062-1
© 2021 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA