

Apuntes y reflexiones sobre
**las Artes,
las Historias
y las Metodologías**

NOEMI CINELLI
[COMP.]




RIL editores

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE LAS ARTES,
LAS HISTORIAS Y LAS METODOLOGÍAS

VOLUMEN 2



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico
Proyecto Nro. 11160359



**Instituto de Estudios
Sociales y Humanísticos**

NOEMI CINELLI
(COORDINADORA)

APUNTES Y REFLEXIONES
SOBRE LAS ARTES,
LAS HISTORIAS
Y LAS METODOLOGÍAS

VOLUMEN 2



RiL editores

709 C Cinelli, Noemi
Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías, Vol. 2 / Compilación: Noemi Cinelli. – – Santiago : RIL editores • Universidad Autónoma de Chile, 2019.
246 p. ; 23 cm.
ISBN: 978-956-01-0720-6
1 ARTE-HISTORIOGRAFÍA. 2 MUSEOGRAFÍA.



Este libro contó con la aprobación del Comité Editorial y referato externo.

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE LAS ARTES,
LAS HISTORIAS Y LAS METODOLOGÍAS
VOLUMEN 2
Primera edición: octubre de 2019

© Noemi Cinelli, 2019
Registro de Propiedad Intelectual
N° 309.320

© RIL® editores, 2019

SEDE SANTIAGO:
Los Leones 2258
CP 7511055 Providencia
Santiago de Chile
☎ (56) 22 22 38 100
ril@rileditores.com • www.rileditores.com

SEDE VALPARAÍSO:
valparaiso@rileditores.com

SEDE ESPAÑA:
europa@rileditores.com • Barcelona

© Centro de Comunicación de las Ciencias, 2019
Universidad Autónoma de Chile
<https://ciencias.uautonoma.cl> | ciencias@uautonoma.cl
ISBN Universidad Autónoma de Chile 978-956-8454-51-7
ISBN OBRA COMPLETA 978-956-8454-49-4

Composición, diseño de portada e impresión: RIL® editores

Impreso en Chile • *Printed in Chile*

ISBN 978-956-01-0720-6
ISBN OBRA COMPLETA 978-956-01-0718-3

Derechos reservados.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
PRESENTACIÓN.....	11
UN ARTE PARA DOS MUNDOS: LA FORMA ESCULTÓRICA EN LA ESCUELA SEVILLANA Y SU IMPACTO EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVI-XVII)	15
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
MERCADO PICTÓRICO Y COLECCIONISMO ENTRE ESPAÑA Y EL CONO SUR. PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN ARGENTINA	49
<i>Ester Prieto Ustio</i>	
«ELOI, ELOI, ¿LAMA SABACTANI?» EL CRISTO DE MAYO EN LA HISTORIOGRAFÍA: PERPETUACIÓN DE SU TIPOLOGÍA ICONOGRÁFICA Y MODELO ESTÉTICO EN EL ARTE COLONIAL EN CHILE.....	67
<i>Antonio Marrero Alberto</i>	
ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA OBTENCIÓN DE LA LIBERTAD EN LAS ISLAS CANARIAS Y EL CHILE REPUBLICANO (SIGLOS XVIII Y XIX).....	93
<i>Sara Barrios Díaz</i>	
LA INFLUENCIA CULTURAL ITALIANA EN CHILE EN LOS SIGLOS XIX Y XX.....	111
<i>Ivan Sergio</i>	
LA ECONOMÍA DEL PODER COLONIAL EN UNA FRONTERA DEL RÍO DE LA PLATA (JUJUY, SIGLO XVIII).....	135
<i>Enrique Normando Cruz • Luisa Consuelo Soler Lizarazo</i>	

LA AUTOBIOGRAFÍA DE SOR JUANA: REVERSIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL NOVOHISPANO	153
<i>Cristina Simón</i>	
DISPOSITIVOS DE MATERIALIZACIÓN DEL CUERPO FEMENINO LECTURAS EN TORNO A UNA SELECCIÓN DE OBRAS ARGENTINAS DECIMONÓNICAS	175
<i>Isabel Rostagno Toret</i>	
LA QUIMERA. DE ERNST CARRIER-BELLEUSE A NICANOR PLAZA: METAMORFOSIS DE LA NINFA ANTIGUA.....	203
<i>Berenice Cárdenas</i>	
LA CAPILLA DEL ROSARIO: TESTIGO DE LA HISTORIA MENDOCINA	221
<i>Victoria S. Piseghelli</i>	

AGRADECIMIENTOS

LOS LIBROS QUE PRESENTAMOS forman parte de un relato conjunto que, por cuestiones académicas propias del siglo XXI, hemos decidido presentar en forma de trilogía.

Queremos expresar nuestros sinceros agradecimientos a personas y a instituciones que han hecho posible el acceso a las presentes publicaciones.

Que concretamente son los agradecimientos de la persona que ha editado los tres volúmenes.

Para hacerlo, abandonaré el *pluralis mayestatis* para preferir una escritura en primera persona.

Mi más profundo «grazie» va a Emilce Sosa de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, debería poner delante de su nombre una serie (nada corta...) de títulos y grados académicos que la definen profesionalmente, pero en esta sede quiero dirigirme a «la amiga mediterránea y atlántica» que ha confiado en mí cuando este proyecto empezó a cruzar los interminables Andes, desde Argentina a Chile. Gracias por la sororidad demostrada.

Gracias a Iván Suazo, Vicerrector de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Chile, por el apoyo institucional necesario para que la gigantesca máquina académica detrás de estas publicaciones tuviera un referente al que acudir en los momentos cruciales. De ello deriva un enorme gracias por la increíble paciencia demostrada durante todo el proceso.

Gracias a todas y todos los profesionales de la UA que me han apoyado en este largo camino, empezando por Ana Gutiérrez Moraga, Directora de Investigación; a Fabiola Gálvez, Camila Rojas, Eileen Rojas, Soledad Cassini, Enrico González, Angela Muller, Luis Campos e Isidora Sesnic.

Gracias a Paz Ruggeroni, Asistente de la VRIP de la UA, por la implacable profesionalidad.

Gracias a todos los investigadores y a todas las investigadoras que han contribuido con sus escritos a dar forma a los tres libros.

Gracias a AMX, ENX, CTX, BRX, SBX, investigadores e investigadoras altamente especializados en los temas tratados, que han velado por una rigurosa blind review de los textos recogidos en los tres volúmenes.

Gracias a la Universidad Autónoma de Chile, por haber patrocinado y financiado todo el proyecto de realización de las publicaciones.

Al Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos (IdESH) de la UA, por haberme dado voz.

Gracias a RIL editores por haber cuidado el proceso de edición y publicación.

Gracias a María Inmaculada Simón Ruiz y a Luisa Consuelo Soler Lizarazo, historiadoras del IdESH recién mencionado, en primer lugar por haber sido hermanas y amigas. Y en segundo lugar, compañeras de trabajo. Mis más sinceras y emocionadas gracias.

Y finalmente gracias a Chile, país tan controvertido como espectacular, «por haberme hecho una italo-chilena más bajo tu bello cielo».

PRESENTACIÓN

EL LIBRO QUE PRESENTAMOS abre una trilogía que ha ido gestándose a lo largo de dos años (2017-2019), desafiando –nunca mejor dicho– límites y confines del mundo académico contemporáneo.

El *leit motiv* que subyace a los tres volúmenes es la tríada espacio-tiempo-forma, alrededor de la cual hemos pedido a los autores y las autoras desarrollar sus reflexiones.

Entre un total de 98 propuestas recibidas, hemos seleccionado un conjunto de 36, gracias a la labor de un comité editorial y de un equipo de *blind reviewers*, ambos internacionales, que con entusiasmo y en plena colaboración han garantizado la imparcialidad de las decisiones tomadas y el rigor científico aplicado a la hora de sugerir cambios a los autores y a las autoras, y proponerles nuevos enfoques en sus estudios.

Gracias a un recorrido por once capítulos, abordaremos diferentes temáticas cuyo marco cronológico abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días, empezando por el análisis de los signos de poder y los sistemas de representación y de pensamiento en época colonial gracias a la relación entre armas de poder e imágenes; entre comercio, caudales y defensa imperial; entre sistemas de pensamiento y representaciones pictóricas; entre el lenguaje de las representaciones y el mercado pictórico.

Se tratarán las transferencias culturales y artísticas en el Chile de los siglos XIX y XX, conformadoras de una identidad cultural que se enriquece a partir de las influencias y los intercambios con culturas foráneas.

Encontrarán espacio la reflexión en torno a la semántica de la sexualidad en el marco atlántico de los siglos XIX y XX indagada desde una perspectiva histórica, y aquella sobre las relaciones entre la autobiografía y la memoria femenina en Latinoamérica.

Finalmente, reflexionaremos sobre los símbolos de la iconografía como instrumento de narraciones visuales, gracias al análisis de la función de la imagen sacralizada de la cosmología teotihuacana y de las condiciones culturales en las que surgió.

JESÚS nos ofrece una visión global sobre el impacto, la difusión y consolidación de la escuela sevillana como punto de referencia para la formación escultórica de los focos hispánicos de reconocido prestigio en los siglos XVI y XVII.

ESTHER realiza un estudio sobre las pinturas del Siglo de Oro español conservadas en la actualidad en Argentina.

ANTONIO centra su estudio en la investigación sobre la implementación artística de la tipología iconográfica y del modelo estético del Cristo de Mayo, atendiendo a las diferentes representaciones que existen en territorio chileno.

SARA se centra en las relaciones interfamiliares que se producen y dan lugar al conocimiento de dos realidades como la chilena y la canaria entre los siglos XVIII y XIX, a partir de un análisis comparativo de dos casos de obtención de la libertad ambos protagonizados por dos mujeres, una esclava y otra liberta.

IVAN nos presenta los adelantos en su proyecto doctoral sobre la prensa étnica italiana publicada en Chile en los siglos XIX y XX.

NORMANDO y CONSUELO analizan cómo era la economía del poder en el siglo XVIII en una frontera hispanoamericana situada al norte del Río de la Plata, en concreto la ciudad de Jujuy, un distrito ubicado al sur de la audiencia de Charcas y al norte del puerto de Buenos Aires.

CRISTINA indaga acerca del rol de Sor Juana como pionera de una nueva definición femenina y propulsora de un revisionismo crítico de la masculina, y nos desvela la existencia de una rica red de mujeres cómplices poderosas en el mismo siglo XVII.

ISABEL, a partir de un análisis iconográfico de pinturas argentinas de retrato femenino de siglo XIX, subraya la relación cuerpo femenino/flor erguida a regla discursiva en las piezas visuales seleccionadas.

BERENICE posa su mirada sobre la *Ninfa* en la escultura *La Quimera* de Nicanor Plaza (1897), figura de mujer unificadora, fórmula

y modelo ideal paradigmático a manera de código, que permite la conexión del siglo XIX chileno con la antigüedad grecorromana tras reaparecer en el arte académico francés que Chile tomó como requisito obligatorio para modernizarse.

MARÍA EUGENIA profundiza sobre el análisis iconográfico de los símbolos espaciales representados en la pintura mural prehispánica de Teotihuacán, como una propuesta de categorización de las formas en que los habitantes de la ciudad habrían simbolizado su entorno natural y arquitectónico.

VICTORIA se propone rescatar del olvido la Capilla del Rosario en Mendoza, para que a través de la valorización del arte regional se siga plasmando la identidad cultural argentina.

UN ARTE PARA DOS MUNDOS: LA FORMA ESCULTÓRICA EN LA ESCUELA SEVILLANA Y SU IMPACTO EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVI-XVII)

Jesús Rojas-Marcos González

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla
rojasmarcos@us.es

RESUMEN

El principal objetivo del presente estudio es demostrar que la forma escultórica de la escuela sevillana sirvió de base a la formación de los focos hispanoamericanos más importantes del continente. Pretendemos probar su impacto, difusión y consolidación en Hispanoamérica durante los siglos XVI y XVII. A su vez, nuestra intención también es la de facilitar al lector una información certera sobre los escultores sevillanos que trabajaron para dicho territorio, desde el Renacimiento hasta el Barroco, incluyendo sus obras más relevantes al respecto. Para ello, hemos analizado las principales creaciones de los grandes maestros hispalenses en tierras americanas y su influencia en otras representaciones locales de la época. Entre los autores de la ciudad de la Giralda se encuentran Jorge Fernández Alemán, Roque de Balduque, Juan Bautista Vázquez «el Viejo», Jerónimo Hernández, Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo y Juan de Mesa, entre otros. De todos ofrecemos una breve síntesis biográfica, en la que resaltamos su vínculo vital y profesional con el Nuevo Mundo.

Por consiguiente, nuestra labor responde a una metodología estrictamente universitaria y a una cuidada ordenación deductiva, para que los interesados en el tema, partiendo de lo general, desemboquen en lo particular. De este modo, durante el minucioso proceso de elaboración hemos desechado

noticias desafortunadas, inexactas y contradictorias. Hemos examinado directamente el máximo número posible de las obras incluidas en este trabajo. Pero, cuando no ha sido posible, nada ha quedado a la improvisación. Todo ha sido verificado, cotejando la información documental y bibliográfica sobre el particular con las fotografías de los ejemplares que nos conciernen.

A lo largo del escrito desarrollamos las oportunas **conclusiones**, gracias a que los ejemplos analizados nos han permitido contrastar la irradiación y la influencia de tal fenómeno artístico. Por tanto, hemos podido argumentar que la transmisión del estilo, técnica, modelos, composiciones, etc., se produjo a través de dos vías principales: con la exportación de esculturas a las tierras de Ultramar; o bien, mediante la presencia en Hispanoamérica de escultores formados en el ambiente hispalense.

Palabras clave: Escultura; Sevilla; Hispanoamérica; Siglos XVI y XVII; Renacimiento; Manierismo; Barroco

ABSTRACT

The main objective of this study is to demonstrate that the sculptural form of the Sevillian School served as the basis for the formation of the most important Spanish-American foci of the continent. We intend to test its impact, its diffusion and its consolidation in Spanish America during the sixteenth and seventeenth centuries. At the same time, our intention is also to provide the reader with accurate information about the Sevillian sculptors who worked for that territory, from the Renaissance to the Baroque, including their most relevant works in this regard. For this purpose, we have analyzed the main creations of the great masters of Seville in the Americas and their influence on other local representations of the time. Among these artists are Jorge Fernández Alemán, Roque de Balduque, Juan Bautista Vázquez –The Elder–, Jerónimo Hernández, Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, etc. Of all we offer a brief biographical synthesis, in which we highlight his vital and professional link with the New World.

Therefore, our work responds to a strictly university methodology and careful deductive management, so that those interested in the subject, starting from the general, lead to the particular. In this way, during the meticulous process of elaboration we have discarded unfortunate, inaccurate and contradictory news. We have directly examined the maximum possible number of works included in this work. But, when it has not been possible, nothing has been left to improvisation. Everything has been verified, collating the documentary and bibliographic information on the subject with the photographs of the copies that concern us.

Throughout the paper we develop the appropriate conclusions, thanks to the fact that the analyzed examples have allowed us to contrast the irradiation and the influence of such an artistic phenomenon. Therefore, we have been able to argue that the transmission of style, technique, models, compositions, etc., occurred through two main routes: with the export of sculptures to the overseas lands; or, through the presence in Hispano-America of sculptors trained in the Seville environment.

Keywords: *Sculpture; Seville; Spanish America; Renaissance; Baroque*



A comienzos del siglo XVII, el comercio artístico entre Sevilla e Hispanoamérica, después de una centuria de intensas relaciones, alcanzó uno de sus momentos culminantes. La calidad de los talleres hispalenses y su enorme capacidad de producción justificaron sobradamente tal circunstancia. La limitada oferta de los obradores americanos motivó que los objetos artísticos se encargaran, en su mayoría, a la ciudad del Guadalquivir. De ese modo, se completó la decoración de los nuevos edificios, tanto civiles como religiosos. Ni que decir tiene que este fenómeno intensificó las transferencias artísticas entre ambas orillas del Atlántico.

En lo tocante a la escultura, la práctica totalidad de los maestros de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII participó en el comercio artístico americano. La mayoría lo hizo enviando imágenes, retablos y mobiliario; y el resto, cruzando aventuradamente la Mar

Océana en busca de nuevas posibilidades profesionales. En cualquier caso, su estilo, técnica, composiciones y modelos iconográficos circularon por los territorios de Ultramar. En definitiva, unos y otros transmitieron las formas escultóricas que, poco después, perpetuaron los artistas nacidos ya en el Nuevo Mundo. Todo lo expuesto líneas atrás justifica que, en el presente escrito, con las limitaciones propias de este tipo de trabajos, acometamos el estudio de los grandes escultores de la escuela hispalense del momento que trabajaron para o en Hispanoamérica, así como el impacto que sus obras tuvieron en otras representaciones autóctonas de la época. Para una mayor claridad expositiva, dividiremos la materia en las dos centurias que nos conciernen.

SIGLO XVI

Es obvio que las esculturas de los siglos que nos ocupan son de temática religiosa. En particular las del Quinientos porque, si con las armas se conquistaron los territorios americanos, con las imágenes se evangelizaron a sus habitantes. De ahí que los primeros ejemplares fueran llevados por los españoles. Solían ser de pequeño formato y poco peso, dada la necesidad de transportarlos de un lugar a otro. Quizás por ello, en Nueva España, adoptaron para la reproducción escultórica la técnica indígena conocida como «de caña» (de maíz) o «pasta de Michoacán». Curiosamente, se dice que el artista que perfeccionó dicha técnica, Matías de la Cerda, procedía de Sevilla. Entre las obras que se le atribuyen, o que se creen ejecutadas bajo su influencia, se hallan el *Cristo del Noviciado*, de la iglesia de Santo Domingo de México, donado a Fr. Domingo de Betanzos en 1538; o el célebre *Cristo de Santa Teresa o de Ixmiquilpan*, de 1540, hoy en la referida capital mexicana (Gutiérrez, 1995, p. 207). Sin embargo, lo más común fue la escultura en madera tallada a golpes de gubia y luego policromada. Esta exportación española, de enorme tradición, se sumó a la pervivencia prehispánica de la escultura en barro y en piedra.

Respecto a la formación de las distintas escuelas escultóricas, en líneas generales, las características del foco andaluz, y muy en

especial del sevillano, sirvieron de base a la escultura hispanoamericana. Las investigaciones de archivo han permitido documentar la presencia en Hispanoamérica de numerosos artífices formados en Sevilla. Es indudable que, poco a poco, habrán de salir a la luz nuevos testimonios documentales que acrediten la estancia allende el Atlántico de numerosos artistas, algunos aún desconocidos. Pero, para la formación, también se ha de tener muy en cuenta la exportación de esculturas sevillanas a los territorios españoles de Ultramar, de la que se conservan multitud de pruebas fehacientes. En las escuelas americanas, el estilo y las técnicas resultantes, aunque presentan sus rasgos propios que las individualizan, suelen estar íntimamente relacionados con los maestros hispalenses.

Siguiendo un orden cronológico, mencionamos, en primer lugar, a Jorge Fernández Alemán, escultor de formación goticista de impronta nórdica que desde 1508 trabajó con singular protagonismo en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla. Fue uno de los primeros en mandar su producción a América. Se sabe que cinco figuras de *Cristo*, *Nuestra Señora del Rosario*, *Santo Domingo*, *San Pedro González* y *San Pedro Mártir*, talladas por él y policromadas por su hermano Alejo, fueron llevadas en 1513 por el dominico Fr. Pedro de Córdoba en su viaje de vuelta a Castilla del Oro. En 1533, sólo ocho años después de la fundación de Santa Marta, la ciudad más antigua existente de Colombia, cobró el importe de una imagen de la *Virgen con el Niño*, que habría de llevar allí el obispo Fr. Juan de Chaves. Fue remitida a la Catedral de dicha urbe junto a un *Crucificado*. Y en 1538, para la de Cartagena, se reseña la ejecución de otro Crucifijo ejecutado por Pedro de Heredia, que también intervino en el citado retablo mayor del Templo Metropolitano hispalense (Torre, 1948, pp. 87-90; Marco, 1950, pp. 309-310; y Duque, 2005, pp. 186-191). Son buenos ejemplos de la existencia, en fechas tan tempranas, de obras de devoción realizadas por los principales artistas que entonces ejercían en la capital de Andalucía.

A mediados de la centuria, el escultor de mayor fama en el foco hispalense es Roque de Balduque. Por su apellido, se cree que nació en Bolduque (Gestoso, 1908, III, p. 91), una de las principales

ciudades del Ducado de Brabante, en los Países Bajos. Formado en el ambiente flamenco de la época, desde 1534 residió en Sevilla, donde acometió dos frentes de manera magistral: la retablística y, sobre todo, la imaginería. Introdujo las corrientes estilísticas que por esos años se practicaban en Flandes e Italia, perpetuadas tras su muerte en 1561 por la amplia nómina de discípulos y colaboradores. Es decir, aunó el naturalismo de su formación goticista con el sentido de nobleza procedente de las novedades renacentistas italianas. Por todo ello, su protagonismo en la definición de la escuela sevillana es trascendental.

En lo que a Hispanoamérica se refiere, fue uno de los primeros artistas en obtener beneficios gracias al comercio con las Indias. Por ejemplo, en el testamento de D. Fernando González de la Cuesta, obispo de Chuquisaca, fallecido en Panamá en 1560, se reseñan cuatro piezas de retablo, que «son de Roque Volduque, entallador, vecino de Sevilla, que se las había dado para que se las hiciese vender y le enviáse lo procedido de ellas». Por una carta de su albacea, el canónigo D. Hernando de Palacio Alvarado, datada en 1561, se deduce que fueron vendidas en Lima. De ser así, este conjunto, del que nada se sabe hasta el momento, debió ser imitado e influir en los escultores locales (Mesa y Gisbert, 1972, p. 30; y Bernal, 1977, p. 367). Por esas fechas se le ha adscrito el *Tabernáculo de la Santísima Cruz* de la Catedral colombiana de Tunja (Palomero, 1983, p. 154).

En su faceta como imaginero destaca por las interpretaciones de la Virgen Madre, ya que supo definir este apartado de la escultura mariana acomodándose a la perfección al gusto y a la sensibilidad sevillana. Dicha actividad fue decisiva para la difusión de esta iconografía en Andalucía occidental y en la América hispana. El profesor Hernández Díaz, que lo llamó el «Imaginero de la Madre de Dios», distingue dos modalidades en el tratamiento del tema. En el primer caso son efigies de postura erguida, con túnica vertical que acusa la proporción esbelta de la figura. El manto, abierto a ambos lados, cae con aplomo por un costado y, en el otro, envuelve el brazo y desciende en zigzag ante la pierna correspondiente (1944, pp. 87-93).



Fig. 1. *Virgen de la Evangelización*, Roque de Balduque, hacia 1551. Lima (Perú), Catedral.

A este grupo corresponden los dos ejemplares conservados en Lima: la *Virgen con el Niño* de la Catedral, que debió llegar procedente de Sevilla en 1553 o 1554 (fig. 1); y la *Virgen del Rosario* del templo de Santo Domingo, encargada en 1558 por Fr. Domingo de Santo Tomás, obispo electo de Chuquisaca (Bernales, 1977, pp. 361-367). La primera estuvo bajo la advocación de la Asunción, hasta que san Juan Pablo II la renombró como de la Evangelización. Con ella se inicia, prácticamente en toda Sudamérica, la secuencia iconográfica de María. No es de extrañar que sus elegantes formas hayan influido en otras representaciones de la época. Baste recordar, por ejemplo, la *Virgen con el Niño* del retablo mayor de la parroquia de Tinta, en la comarca de Cuzco. Se trata de una interpretación india más vertical y hierática, donde aún se aprecia el tratamiento y los esquemas balduquinos de los plegados de su indumentaria (Bernales, 1977, p. 370). Incluso, el arcaísmo de la famosa *Virgen de Copacabana*, de Francisco Tito Yupanqui, se ha puesto en relación con Balduque, estableciendo cierto parentesco con el ejemplar de la iglesia sevillana de San Benito de la Calzada (Mesa y Gisbert, 1972, p. 82).

El número de obras conservadas corrobora el éxito de este tipo de imágenes materno-filiales, que a mediados de siglo se seguían enviando a América desde Sevilla. Al círculo de Balduque se atribuye la *Virgen del Rosario* del Colegio Jordán de Sajonia, en Bogotá (fig. 2), que llegó a Cartagena en 1555 (Gila y Herrera, 2010, p. 509). En la iglesia de Belén de México se conserva la *Virgen de la Merced*, traída a fines del XVI desde el convento de la Orden en Guatemala. Es, quizás, sevillana, e influida por Balduque. De las mismas fechas, e inmediatamente posterior al escultor flamenco, es la *Virgen con el Niño* de la Catedral de Granada, en Nicaragua, con seguridad de la escuela hispalense (Angulo, 1950, II, pp. 278 y 294). Pero, el influjo de los maestros sevillanos se dejará sentir, sobre todo, durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera de la siguiente centuria. En este periodo fue muy significativa la exportación de piezas a toda Hispanoamérica, pues sirvieron de modelos a los escultores indios, que podían trabajar siguiendo las técnicas particulares de cada territorio.



Fig. 2. *Virgen del Rosario*, círculo de Roque de Balduque, hacia 1550-1555. Bogotá (Colombia), Colegio Jordán de Sajonia.

Con Juan Bautista Vázquez «el Viejo» (h. 1510-1588) puede considerarse formada, hacia 1561, la escuela hispalense de imaginería. Procedente de Castilla, su estilo revela también el conocimiento del arte italiano. Ceán Bermúdez (1800) definió su poética de manera expresiva y eficaz, al decir que fue uno de los primeros artistas que llevaron a Andalucía «las buenas formas, la nobleza de caracteres, el sencillo plegar de los paños, y otras máximas con que acabó de desterrar la manera gótica, que todavía reinaba en Sevilla entre algunos profesores» (V, p. 149). En efecto, dotado de un evidente virtuosismo técnico, introdujo una interpretación manierista del renacimiento miguelangelesco derivado de Berruguete, de formas elegantes y depuradas (Azcárate, 1958, p. 323). Trabajó para múltiples localidades de Andalucía occidental y América. La constancia documental de un considerable número de obras, entre otras mercancías (véase Palomero, 1987, pp. 895-903), destinadas al continente americano se debe quizás a la progresiva competencia que encontró en Sevilla en los últimos años de su vida. La presencia de estas piezas justifica, *per se*, el fuerte protagonismo y la notable influencia del más importante escultor sevillano de su tiempo en la formación de las nuevas escuelas americanas.

En primer lugar, citemos sus encargos para Lima. En 1582 concertó un retablo, hoy perdido, con relieves e imágenes exentas para la capilla del Rosario de la iglesia conventual de Santo Domingo. Dicha máquina lignaria, con dorados y estofados de Pedro de Villegas Marmolejo, albergaría la mencionada imagen mariana de Balduque. Al año siguiente, Pedro de Uzedo del Águila contrató con el escultor un retablo por 200 ducados, no identificado. En 1585, Jerónimo de Aliaga le encargó, para la capilla de su familia en el citado templo, un *San Jerónimo penitente* en madera que debía seguir el modelo de la espléndida escultura del Santo modelada en barro por Pietro Torrigiano, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Y en 1586, el artista le entregó a Juan Núñez Tapia unas imágenes para que las vendiera en Hispanoamérica que, quizás, quedaron en el Perú. Una y otras están aún sin identificar (Marco, 1950, pp. 333-334).

En Colombia, en la capilla de los Mancipe de la Catedral de Tunja, se conserva el *Retablo del Calvario*, convenido en 1583 con Gil Vázquez (fig. 3). El grupo escultórico está formado por las figuras del Crucificado, la Virgen, el Evangelista y la Magdalena arrodillada al pie del madero, que no aparece reseñada en el contrato. Las imágenes, en sus actitudes, rostros y plegados de indumentaria, muestran su habitual sentido de la elegancia y de la belleza. En ese concierto se incluyó el *San Pedro Mártir*, conservado en un lateral de la capilla. En el monasterio de Montserrate de Bogotá se halla un hermoso *Resucitado* que pudiera corresponder con un envío que Vázquez realizó en octubre de 1584 a Miguel Jerónimo, vecino de Tunja, para que en su nombre cobrara el importe de dos esculturas de seis palmos (120 cm.): una, de dicha iconografía; y otra, de un Crucificado, que se ha puesto en relación con uno de la Catedral de Bogotá (Estella, 1990, pp. 93-96; y Gila y Herrera, 2010, pp. 514-518).



Fig. 3. *Retablo del Calvario*, Juan Bautista Vázquez «el Viejo», 1583. Tunja (Colombia), Catedral.

El día 31 de ese mismo mes y año, para Puebla de los Ángeles (México), concertó junto a su cuñado, el pintor Diego de Zamora, el *Tabernáculo de Ntra. Sra. de las Angustias* con Diego Arias de Atalaya (Palomero, 1983, pp. 182-185). Aunque no se ha localizado, la noticia de esta obra apoya la adscripción al escultor o a su círculo más inmediato, realizada por el profesor Angulo (1950, II, p. 279), del soberbio grupo de la *Santa Ana Triplex* del templo de Santa Mónica de la ciudad poblana (fig. 4). Por último, se sabe que, en el Ecuador, en 1588, el hijo del inca Atahualpa, vecino de la ciudad del Pichincha, le encargó una imagen de *Santa Catalina*, que sería policromada por el pintor Miguel Valles. Se conserva en el claustro principal del convento de San Francisco en Quito, junto a otras tallas de las *Santas Inés, Cecilia y Lucía*, que han sido relacionadas con el propio Vázquez (Marco, 1950, pp. 333-334; y Kennedy, 1995, pp. 237-238).



Fig. 4. *Santa Ana Triplex*. Puebla de los Ángeles (México), iglesia de Santa Mónica.

La numerosa producción de este maestro en Hispanoamérica dejó huella. Entre otras obras, en Bolivia, están bajo su influjo la *Santa Bárbara* del santuario de Manquiri, al norte de Potosí, y el *Crucificado* del templo de la Recoleta, en Cochabamba, en deuda con el del referido tabernáculo de Tunja. El Crucifijo tunjano, además, fue transcrito en pintura por Angelino Medoro en los ejemplares conservados en el convento de Descalzos de Lima. Concretamente, en el Perú, se llega a vincular con el círculo de Vázquez el *San Juan Evangelista* de Acora, en la zona de Arequipa (Mesa y Gisbert, 1972, pp. 31, 39 y 60-63; y Estella, 1990, p. 96). Y en Colombia, los relieves de las *Virgenes Mártires* del Museo de Arte Colonial de Bogotá aún evocan las creaciones del escultor. Son obras de taller local de hacia 1600, procedentes del convento de Santa Clara de Tunja (Marco, 1950, p. 311).

En torno a este gran artista se formó en Sevilla una concurrida pléyade de escultores que, no sólo propagaron su estilo, sino que conformaron el núcleo fundacional de la escuela hispalense. Entre ellos sobresale Jerónimo Hernández (1541-1586), su mejor discípulo, que junto al maestro puede considerarse como fundador y definidor de la escuela sevillana (Hernández, 1951, p. 52). Aunque se ignora que trabajara para América, lo cierto es que de su arte se establecen los caracteres formales de algunos focos artísticos americanos. Son los casos, por ejemplo, de la Audiencia de Quito;¹ o de Venezuela, en cuyo Museo de Arte Colonial de Caracas se le atribuye un *Niño Jesús* de hacia 1570 (Kennedy, 1995, pp. 237 y 253). En Bolivia, tres imágenes de la *Virgen de la Candelaria* se relacionan con este autor. En especial, la de la Catedral de La Paz, una de las más hermosas del continente, que presenta concomitancias con algunas tallas de Hernández. Las otras dos, en Potosí y Sucre, muy mutiladas, han sido vinculadas con su círculo (Mesa y Gisbert, 1972, pp. 31-32).² Últimamente se han relacionado con un seguidor suyo las tallas de

¹ El profesor Palomero (1981, p. 29) sostiene que el escultor Diego de Robles, que se estableció en Quito en 1584, era el criado que en 1575 estaba al servicio de Jerónimo Hernández en su taller.

² Para otras atribuciones a la *Virgen de la Candelaria* de la Catedral de La Paz véase Palomero (1983a, pp. 429-435).

San Juan Bautista y San Diego de Alcalá del templo colombiano de San Francisco de Tunja, de hacia 1590-1592 (Gila y Herrera, 2010, pp. 520-522).

Gaspar Núñez Delgado († h. 1606), según las últimas investigaciones, era oficial en el taller de Vázquez antes de 1575 (Cruz, 2012, p. 281). Alcanzó notoriedad como imaginero, en particular por sus obras en marfil de pequeño formato, donde se observa la evolución de su estilo a favor del naturalismo en el último decenio del siglo. De los cinco Crucificados expirantes que se conocen, firmados y fechados, el primero, de 1585, se conserva en la colección Bello de Puebla de los Ángeles. Fue dado a conocer por el profesor Angulo (1935, pp. 141-142), quien lo cree importado de antiguo. Juan Bautista Vázquez, «el Mozo», hijo del maestro homónimo y continuador de su estética, envió a las Indias el *Retablo de Juan de Arévalo*, no identificado, que contrató en 1583 junto al pintor Vasco de Pereira (Palomero, 1983, p. 336). Algunas obras han sido colocadas en su órbita, como la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Santo Domingo del municipio colombiano de Popayán, de hacia 1585-1588 (Gila y Herrera, 2010, pp. 518-520).

Para la transmisión de las formas escultóricas fue decisiva la estancia de algunos escultores del ámbito sevillano en Hispanoamérica. A Diego de Pesquera, que no pertenece al círculo de Vázquez, se le supone un origen italiano o, al menos, una formación escultórica en Italia, por sus conocimientos del arte miguelangelesco. Pudo tener algún contacto con el arte castellano antes de que, en 1563, se tengan noticias de su presencia en Granada. Ocho años después llegó a Sevilla, donde consta que trabajó hasta 1577 (Gómez-Moreno, 1931, p. 89; e Ídem, 1955, pp. 289-304). En 1582 está documentado en el Virreinato de Nueva España, tallando la *Virgen* y el *San Juan Evangelista* que coronaban la reja de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de México (Reyes, 1969, pp. 42-43). Se le atribuyen dos versiones de la *Santa Ana Triplex* en Puebla de los Ángeles: una, en la iglesia de Santa Mónica (fig. 4), que Angulo, como indicamos más arriba, vinculó con Vázquez «el Viejo»; y otra, en el templo de

San Juan Bautista de Cuauhtinchán. Pesquera hubo de fallecer antes de 1587 (Tovar, 1992, pp. 206-207; y Cuesta, 2010, pp. 479-480).³

Cerramos el siglo con Marcos Cabrera, formado en el ambiente artístico sevillano del Bajo Renacimiento. En 1581 estaba en las Indias (Hernández, 1951, p. 47) y, seis años más tarde, se hallaba en Santa Fe de Bogotá, recibiendo como aprendiz de escultor a Alonso de Salinas (Gila y Herrera, 2010, pp. 534-535). Aunque en 1590 aparece de nuevo en Sevilla, contratando los relieves para la Sala Capitular de la Catedral (Gestoso, 1899, I, p. 219), su llegada a la ciudad colombiana debió suponer un notable impulso en la creación de los talleres locales.

SIGLO XVII

El tránsito entre las dos centurias supone el paso desde el Manierismo hacia un incipiente Barroco, que cristalizará en el triunfo del naturalismo bien entrado el Seiscentos. A pesar de la existencia cada vez más numerosa de escultores criollos, o sevillanos establecidos en tierras americanas, la importación de obras persistió durante este siglo. En uno u otro caso, su influencia siguió siendo muy intensa. En este sentido, la escuela hispalense continuó a la cabeza respecto a otros focos escultóricos peninsulares. Así se comprueba, sobre todo, en Guatemala (Ramos, 2013, pp. 292-294) y en los virreinos de Nueva España (Cuesta, 2013, p. 265) y del Perú. La figura preponderante será Juan Martínez Montañés. No obstante, artistas de entre siglos nacidos antes que el maestro de Alcalá la Real, dejaron en América buena muestra de sus respectivas producciones.

Por ejemplo, Blas Hernández Bello, que comenzó a trabajar en Sevilla en 1586, hizo en 1610 un *San Felipe* y un *Santiago a caballo* por encargo del gobernador de Puerto Rico. Tres años después, Andrés de Ocampo (1555?-1623), uno de los principales protagonistas del estilo de transición de las postrimerías del Renacimiento al barroquismo montañésino, envió una *Virgen con Niño* al pueblo

³ Se ha pensado que la de Cuauhtinchán pudiera ser obra de Juan de Arrué «el Mozo», ya que pudo formar parte de un retablo cuyas pinturas realizó este artista en 1595 (Angulo, 1950, II, p. 279).

de indios de Penonomé, en el actual Panamá, de la que nada se sabe (Bago, 1928, pp. 23-24). Sin embargo, merece especial mención su excelente *Crucificado* de la Catedral de Comayagua, en Honduras, realizado por orden de Felipe IV de 1620. Se trata de su obra más tardía, gubiada en 1623, año de su fallecimiento. Es un Cristo muerto, de tres clavos, que ladea su cabeza hacia el lado derecho. En su cuerpo, de proporciones esbeltas y delicada anatomía, se presiente ya el realismo propio del ambiente sevillano de la época. El paño de pureza ofrece el diseño y la composición que empleará su discípulo Alonso de Mena (Hernández, 1987, p. 83).

Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625), arquitecto, retablista y escultor sevillano, participó también en el comercio con las Indias. En 1590 había dado poder a su cuñado Rodrigo de Vera para que cobrara Miguel Cartón, residente en Cartagena de Indias, «lo procedido de todo lo que mío llevó para bender en Tierra Firme» (López, 1932, p. 114). Hacia 1600 realizó una *Virgen de la Candelaria* y otra imagen mariana con destino a América, no localizadas. De hecho, este artista entregó su vida en el *Novo Orbis*. En abril de 1625, murió en acción de guerra, ejerciendo de ingeniero militar en la expedición que marchaba a la reconquista de la bahía de Brasil (Pérez, 1977, p. 86).

Precisamente, Juan de Oviedo fue el autor de la traza arquitectónica del túmulo para las exequias celebradas en la Catedral de Sevilla, en 1598, en sufragio del alma del rey Felipe II. En este proyecto participaron los más destacados artistas de la urbe: Martínez Montañés y Gaspar Núñez Delgado ejecutaron las esculturas; y la pintura fue compartida entre Vasco Pereira, Francisco Pacheco y Alonso Vázquez (Pérez, 1977, p. 90). Pues bien, el escultor, ensamblador y arquitecto Diego López Bueno (h. 1565-1632) realizó una serie de grabados sobre el particular, cuyas estampas fueron enviadas en 1600 a Nueva España, al parecer en forma de libro. Aunque a día de hoy no se conozca ningún ejemplar, debió ser una de las obras que más influencia ejerció en el arte americano. Además de diversas labores arquitectónicas de retablos y un sagrario con distintas imágenes, se cree que dicho artista pudo acometer un *San Juan* con destino al convento de la Concepción de Santa Fe de Bogotá (Pleguezuelo y

Sánchez, 2001, pp. 275-286). Recientemente se han vinculado con su taller varias imágenes marianas: en Colombia, la *Virgen de las Nieves* del templo homónimo de Bogotá, de hacia 1600-1610; y la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Villa de Leyva, en Boyacá, de hacia 1610-1619 (Gila y Herrera, 2010, pp. 532-534); y una *Inmaculada* en el antiguo Museo del Banco Central del Ecuador, en Quito (Valiñas, 2013, pp. 372-374).

Pese a todo lo expuesto con anterioridad, lo más importante de la escultura sevillana en Hispanoamérica se centra en las obras contratadas por el insigne Juan Martínez Montañés (1568-1649). Tan genial escultor, que asimiló con acierto el espíritu de la Contrarreforma, es el auténtico innovador de la plástica hispalense. En su estilo funde la belleza formal, el virtuosismo técnico de origen clásico y el ímpetu sacro propio de la divinidad. Sus figuras, solemnes, respiran emoción y vida. Razón por la que se erige por encima de todos, dada la excelencia y el refinamiento de su arte (Rojas-Marcos, 2013, p. 137). El vínculo de Montañés con tierras americanas se fortalece con el considerable número de obras documentadas, la existencia de piezas de artistas estrechamente relacionadas con el maestro, la presencia de discípulos suyos que emigraron al Nuevo Mundo e, incluso, la de su propio hijo Francisco en Lima. Todo ello determinó la formación de varias escuelas escultóricas, entre ellas, sobre todo la limeña, que asumió la plástica montañesina y la perpetuó durante la segunda mitad del siglo XVII (Bernaes, 1974, pp. 95-97).

El extraordinario número de envíos de sus obras comienza antes de traspasar la centuria. En 1590 concertó con el dominico Fr. Cristóbal Núñez ocho imágenes de la *Virgen del Rosario* para las provincias de Chile. No están identificadas. Empero, los profesores Mesa y Gisbert relacionaron este encargo con una escultura de vestir de dicha advocación, venerada en la iglesia de Santo Domingo de Chuquito (1972, pp. 117-118). Entre 1598 y 1607 consta que zarparon desde el puerto del Guadalquivir nada menos que 61 sagrarios, ninguno identificado, para dominicos, agustinos y franciscanos del Nuevo Reino de Granada, Venezuela y Santa Cruz, Isla Española. Además, en 1601 salió para el convento de la Concepción de Panamá

el *Retablo de San Andrés y Santa Úrsula*, contratado en 1598 con Francisco Terrín, alguacil mayor, depositario general de esa ciudad y fundador del referido cenobio. Las labores arquitectónicas del conjunto, tampoco identificado, correspondieron al ya aludido Diego López Bueno (Hernández, 1987a, pp. 96, 99, 105, 108-109, 116 y 141; y Pleguezuelo y Sánchez, 2001, pp. 279-281).

La conocida *Inmaculada* de la Catedral de Oruro (Bolivia) puede relacionarse con la que, poco antes de 1640, llevó el P. Alonso Buiza para la entonces iglesia de la Compañía. En dicha efigie resulta de enorme interés una chapa metálica que dice: «IV Martínez Montañés F.», hecho insólito, ya que no se conoce obra firmada por el escultor. Por otro lado, se tienen referencias de que le corresponde la traza del retablo de la capilla de los Reyes en la Catedral de Puebla de los Ángeles, de 1647, hoy muy restaurado. Hay que advertir que la presencia de la columna salomónica es extraña en la producción del artista (Hernández, 1987a, pp. 68, 94 y 247).

No obstante, el grueso de la producción de Montañés se dirigió al Virreinato del Perú, en concreto, a Lima, cuyo impacto fue absolutamente trascendental. Nos referiremos aquí sólo a la obra documentada. El *Cristo del Auxilio* de la iglesia de la Merced (fig. 5), fechado en torno a 1603, se corresponde con el citado por el propio maestro al contratar, el 5 de abril de ese año, el maravilloso *Cristo de la Clemencia* de la Catedral de Sevilla. Se trata de una escultura en madera policromada de tamaño natural (182 cm.). Jesús, muerto, inclina la cabeza hacia su diestra. Se fija a una cruz arbórea con cuatro clavos, por influencia de las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia. Su composición es trapezoidal, al cruzar el pie izquierdo sobre el otro. El paño de pureza, de acusadas masas, se recoge con una moña en la cadera derecha. El pronunciamiento muscular de su anatomía, bien dibujada y modelada, responde al periodo de transición de Montañés. La serena expresión del rostro manifiesta la resignada aceptación martirial del Hijo de Dios. En definitiva, esta escultura es, sin duda, una de las más valiosas del Nuevo Mundo (Bernales, 1974, pp. 97-104; y Hernández, 1987a, pp. 104-105 y 110).



Fig. 5. *Cristo del Auxilio*, Juan Martínez Montañés, hacia 1603. Lima (Perú), iglesia de la Merced.

En 1607, concertó con Francisco Galiano, vecino de Lima, el *Retablo de San Juan Bautista* para la iglesia conventual de la Concepción (fig. 6). Estaría compuesto por varias escenas relivarias de la vida y martirio del Precursor, amén de las imágenes del Calvario, por los cuatro Doctores de la Iglesia, los cuatro Evangelistas, los santos Pedro, Pablo, Lorenzo, Esteban, Catalina mártir, Bárbara, Inés, Lucía, Elena, Damiana?, Juan Bautista, Miguel, el Santo Ángel y dos Virtudes. El 5 de octubre de ese año, Gaspar de Ragis se obligó con el escultor a pintar, dorar y estofar doce historias del Precursor y los Evangelistas y Doctores, que ya le habían sido entregados (Hernández, 1965, pp. 99-108; y Proske, 1967, pp. 52-56). En 1608 se hace referencia también al Crucificado y, en marzo, al traslado del

conjunto en la flota del almirante Juan de Salas Valdés. En 1612 se otorga carta de pago por esta obra y, en 1617, se hace lo propio por dos santos Juanes en edad infantil que hizo para el mismo cenobio. Se ignora si tales piezas, no identificadas, serían también para el retablo. Y en 1622, el imaginero entregaba la escena del cuerpo decapitado del Bautista entre dos discípulos y su cabeza sostenida en un plato por dos ángeles, así como dos ángeles músicos y un cordero (Hernández, 1987a, pp. 126-141, 171 y 201).



Fig. 6. *Retablo de San Juan Bautista*, Juan Martínez Montañés, 1607-1622. Lima (Perú), Catedral.

En cuanto a la arquitectura del retablo, Montañés pasó las labores a Diego López Bueno. Sin embargo, parece que no se corresponde con ninguno de los dos maestros, pues pudo hacerse conforme a «una traza que vino hecha de la dicha ciudad de Lima» (Pleguezuelo y Sánchez, 2001, pp. 281-282). En este sentido, se ha pensado en el círculo de Francisco Becerra o Juan Martínez de Arrona (Palomero, 1983, pp. 394-397), o en Martín Alonso de Mesa (Ramos, 2004, p. 128), aportaciones que dificultan la catalogación arquitectónica de la obra.

Este significativo conjunto limeño, que no llegó a completarse, fue restaurado y recompuesto poco después de 1965 por el artista Teófilo Salazar, colocándose en la antigua capilla de Todos los Santos de la Catedral de Lima. La escultura está íntimamente vinculada con otras producciones de Montañés. Entre otros relieves sobresale el de la *Visitación*, cuya composición también la emplearía en el retablo del Bautista del convento sevillano del Socorro (hoy en la iglesia universitaria de la Anunciación) y en el mayor de la parroquial de Alcalá de Guadaíra (1626-1633). Es digno de mención el *Crucificado*, que deriva del *Cristo de la Clemencia*, por el bello modelado de su anatomía y por la serena espiritualidad de su noble cabeza. De forma insólita se destinó para la hornacina central y no para el coronamiento del retablo, donde se solía situar (Martín, 1998, p. 140).

En 1617, Montañés dio carta de pago a Sebastián de Mendoza, que vino del Perú con 250 ducados remitidos por Petronila Bernarda de la Vega, monja profesa del convento de la Concepción, por un *Niño Bautista* de la misma altura que otro simulacro infantil del Precursor que ejecutó para Ana Pinelo. Nada se sabe de estas esculturas. También en 1617 y 1618, otorgó cartas de pago de cantidades que le remitió la mencionada Ana Pinelo, monja de la Concepción, por la obra de «escultura, talla y ensamblaje que está haciendo para llevar a dicha ciudad». Se ha supuesto que tales cantidades podrían corresponderse con los pagos por el *Retablo de las Once mil Vírgenes*, desaparecido en las reformas del templo del siglo XIX. Se conserva una predela de aires montañesinos, pese a las restauraciones. En ella figuran seis relieves lignarios con la *Natividad*

de la Virgen, *Presentación, Encarnación, Visitación, Nacimiento del Señor y Abrazo místico* (Bernaes, 1974, pp. 109-112; y Hernández, 1987a, pp. 171 y 174).

En 1620, Montañés firmó la carta de concierto para la elaboración de una *Virgen del Rosario*, íntegramente en madera, para Juan López de Bozmediano, clérigo residente en Lima. Se ignora el destino de esta imagen. El año siguiente, Juan Bautista González, vecino de Lima, le encargó una *Inmaculada* y un *Niño Jesús*. En cuanto a la Purísima, Hernández Díaz (1987a, pp. 175-176 y 190) cuestiona si pudiera referirse a la de la catedral boliviana de Oruro, única obra firmada por el maestro. Respecto al divino Infante, Bernales (1974, pp. 112-113) sugiere con reservas la posibilidad de que se tratara de un *Niño Jesús* (60 cm) conservado, hasta poco antes de 1974, en la iglesia de Santo Domingo de Sucre (Bolivia).

Entre 1624 y 1625 se data la *Santa Apolonia* de la Catedral (fig. 7). Consta que, en ese último año, el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla la adquirió en el taller de Montañés por 1.000 pesos. De la carta de pago se deduce que la figura sería vendida en blanco, policromándose en Lima. La imagen se encuentra en la capilla de su nombre (160 cm. aprox.). Su composición se relaciona con la figura de *Salomé* del retablo del monasterio sevillano de San Leandro (Hernández, 1987a, pp. 201 y 203). Santa Apolonia aparece de pie, en elegante y sereno *contrapposto*. Entre los amplios pliegues de la túnica se presienten las bellas formas de su anatomía femenina. El manto se quiebra bajo el brazo izquierdo e irrumpe en diagonal sobre el frente. Esta distribución de paños fue inusual en Montañés. En la mano izquierda sostiene una muela, pues parece haber perdido las tenazas, su atributo más característico. En la diestra portaría una palma, símbolo del triunfo de la mártir sobre la muerte. La cabeza queda realzada por su estilizado cuello. Su delicado rostro, enmarcado por los ágiles bucles de su cabellera, no se adscribe a la venerable anciana descrita por Santiago de la Vorágine (2008, p. 278). Se corresponde, en cambio, con la eterna hermosura juvenil de la que disfrutaban las vírgenes en el paraíso. Su expresión, de profunda espiritualidad, está en la línea del mejor arte montañosino.



Fig. 7. *Santa Apolonia*, Juan Martínez Montañés, 1624-1625. Lima (Perú), Catedral.

En 1628, el maestro de Alcalá la Real concertó *Dos ángeles músicos*, de 1,34 varas cada uno, para el aludido convento de la Concepción. Pudieron estar destinados para el *Retablo de San Juan Bautista*, aunque los que allí aparecen tienen instrumentos de cuerda y los contratados debían tocar una corneta y una chirimía. También se piensa que fueron concebidos para el referido *Retablo de las Once mil Vírgenes*. Todavía no han sido identificados. Años más tarde, en 1640, Alonso de la Estrella Olivares, vecino de Sevilla, declaró ante escribano haber recibido «un Santo Cristo acabado en

toda perfección», para que se lo remitiera a D. Luis de Betancourt y Figueroa, fiscal del Tribunal de la Santa Inquisición de Lima. El profesor Bernalés relacionó esta obra con el *Señor del Santuario* venerado en el monasterio de Santa Catalina (1974, pp. 97, 110-111 y 118-119). De ser cierta esa hipótesis, su factura está muy influida por el realismo de su discípulo Juan de Mesa. Hernández Díaz descartó tal vinculación (1987a, pp. 226 y 247). En efecto, el intenso barroquismo de su anatomía y la patética expresión de su rostro invitan a desvincularlo del maestro alcalaíno.

Por último, parece identificarse la imagen que, en 1648, envió a Lima con el *San Francisco Javier* de la iglesia de San Pedro. Consta que la talla llegó ese año junto a otra de *San Francisco de Borja*. Por la fecha, ambas serían piezas de taller, ya que el artista, de avanzada edad, intervendría muy poco en esta etapa final de su existencia. En el apartado de esculturas atribuidas es digna de mención, entre otras, la *Virgen del grupo de la Visitación* de la Catedral, que se puede situar entre 1621-1624 (Bernalés, 1974, pp. 119-120; y Hernández, 1987a, pp. 250 y 260). En resumidas cuentas, la producción de Martínez Montañés en Lima permite estudiar el proceso evolutivo de su estilo, desde sus primeras obras tardomanieristas hasta el equilibrio entre su singular clasicismo y el realismo propio de su etapa final (Banda, 1992, p. 14). De ahí que la Ciudad de los Reyes sea considerada la más afortunada de América, respecto a las excepcionales creaciones del maestro (Bernalés, 1981, pp. 510-511).

Pero la influencia de sus formas no quedó ahí. Lima, la urbe americana más atrayente para los escultores sevillanos, según testimonios documentales, recibió a una multitud de artistas seducidos por su poderosa impronta. En el quehacer de todos ellos, de una u otra manera, late con fuerza el espíritu de lo montañésino. Baste mencionar a Martín de Oviedo, hermano de Juan de Oviedo y amigo de Montañés, que tras su paso por Nueva España estuvo en la capital peruana; a Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva, Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas o Luis de Espíndola, que prolongaron el inconfundible arte del genial imaginero hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria (Rojas-Marcos, 2018). La

gran escuela de Montañés ejerció también una influencia decisiva en Nueva España, Honduras y en la Audiencia de Quito, a juzgar por las piezas conservadas.

Francisco de Ocampo (1579-1639) realizó su aprendizaje con su tío Andrés de Ocampo, con Juan de Oviedo y con Montañés, con quien colaboró en trabajos retablisticos. Se trata de un escultor de gran versatilidad que, aun de formación manierista, evolucionó con personalidad hacia fórmulas realistas. Las demandas americanas ocupan lugar destacado en su producción. En 1607, junto al pintor Blas Martín Silvestre, realizó, por encargo del capitán Cristóbal de Arraqui, las esculturas de la *Inmaculada* y *Santa Clara* para el convento de esa advocación en Pamplona (Colombia), donde se conservan (Marco, 1979, pp. 169-174). En la iglesia de dicho cenobio, hoy Catedral, se le han atribuido las imágenes de *San Francisco de Asís* (Martín, 1983, p. 182) y de *San José* (Herzog, 1984, pp. 11-15). También en Colombia está el retablo concertado en 1608 con el indiano Juan Rodríguez de Castro, para la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Tunja (López, 1928, pp. 73-74; y Gila y Herrera, 2010, pp. 528-529).

Especial protagonismo tiene la iconografía de la Inmaculada entre las obras relacionadas con Ocampo en Hispanoamérica. Además de la citada en Pamplona, se le adscribe otra en la Catedral de Santa Marta (Marco, 1979, pp. 169-174). En el Perú, se le atribuye el hermoso ejemplar de la Sala Capitular del convento de San Francisco en Lima, que embarcó para el Virreinato en 1625, y cuyas formas derivan de los modelos de Montañés (Bernales, 1974, pp. 113-114; e Ídem, 1981, pp. 524-525). En Venezuela, en el templo de la Concepción de El Tocuyo, se le vinculaba otra efigie de hacia 1630 (Marco, 1979, pp. 311-312); y en Honduras, las dos de la Catedral de Comayagua, de 1639 (fig. 8), aunque no parecen salidas de la misma mano (Angulo, 1950, II, pp. 302-303). Una de ellas podría identificarse con la que Diego López Bueno talló, en 1620, para el retablo mayor de este recinto catedralicio (Pleguezuelo y Sánchez, 2001, pp. 285-286; y Ramos, 2013, p. 293).



Fig. 8. *Inmaculada Concepción*. Comayagua (Honduras), Catedral.

Juan de Mesa (1583-1627) se formó entre 1606 y 1610 en el obrador de Montañés, donde trabajó después como oficial. Al independizarse, abrió taller propio y realizó retablos y esculturas. Mesa, como introductor del realismo barroco, se convirtió en el más dramático de los artistas sevillanos, pese al imperante clasicismo montañésino. Fue muy requerido por las hermandades penitenciales, pues su acentuado realismo, sus acertados estudios del natural y su contundente narrativa intensifican el espíritu de

contrición pretendido por tales corporaciones. Su plástica, según el sentir de Trento, fomenta el diálogo ascético entre los devotos y el Dios encarnado, que muere en la cruz para salvación del mundo. Razón por la que se le considera, sin más, el imaginero del «Dolor» (Rojas-Marcos, 2013, p. 139).

La obra documentada de Mesa en América comienza, quizás, en 1618, cuando se comprometió con Francisco López, maestre de la Carrera de Indias, a modelar en barro una *Inmaculada* con un *Niño Jesús*. No se descarta que estas imágenes, no identificadas, fueran enviadas a tierras americanas (Hernández, 1983, pp. 45 y 56). Hace pocos años se relacionaron con envíos a Venezuela una *Virgen del Rosario* y un *San Nicolás de Tolentino* que el artista, junto al pintor Vicente de Perea, concertó en 1619 con Jorge de Acosta y Andrés Marín. La efigie del Santo se quiso ver en una conservada en el Museo Arquidiocesano de Mérida (Dávila-Armero y Pérez, 2006, pp. 164-173 y 288-289). Se sabe también que, el 9 de diciembre de ese año, el escultor se obligó con Bartolomé de Cáceres, vecino de la localidad colombiana de Pamplona, a gubiar una figura de *San Pedro apóstol* en madera de cedro y sin encarnar por 90 ducados (Muro, 1932, p. 79).

Dos magníficas piezas de Mesa se conservan en Lima, ambas de idéntica iconografía. La primera es el Crucificado que remataba el retablo mayor de la capilla de Ntra. Sra. de la O, en el templo jesuita de San Pedro. Hoy se encuentra en el crucero de la iglesia, junto al acceso a la sacristía. Fue identificada por el profesor Bernaldes, quien afirma que es un *Cristo de la Buena Muerte* (fig. 9). La talla en cedro fue llevada al referido recinto de la Compañía por Nicolás de Villanueva en 1624 (Bernaldes, 1972, pp. 77-84; y Hernández, 1983, pp. 46 y 73-74). La pieza, de tamaño algo mayor que el natural, fue restaurada por Jaime Rosán. Con motivo de esa intervención salió a la luz la firma del autor y la fecha de 1622 en una pequeña placa de cobre colocada sobre la cruz de borne (Dávila-Armero y Pérez, 2006, pp. 258-261). La segunda obra fue contratada, el 29 de diciembre de 1626, por el capitán Fernando de Santa Cruz y Padilla. Encargó un *Crucificado* en madera de cedro, en blanco, de dos varas y más

de alto, fijado con clavos de hierro de cabeza redonda a una cruz grande de borne, tosca, imitando un tronco descortezado, con su título. El profesor Hernández Díaz (1983, pp. 46 y 74-76) relacionó con Mesa un Crucifijo de la iglesia de Santa Catalina. Bernaldes (1981, pp. 116-117) lo identificó con el contratado por el Capitán.



Fig. 9. *Cristo de la Buena Muerte*, Juan de Mesa, 1622. Lima (Perú), iglesia de San Pedro.

Ambos Crucificados poseen las características propias del tema, magistralmente interpretado por el imaginero del «Dolor». Jesús, ya fallecido, inclina la cabeza hacia su derecha (Jn 19,30). Sus figuras se

inscriben en un triángulo, al estar fijados con tres clavos al madero cilíndrico y sin desbatar. Las anatomías, corpulentas, responden a la consulta del natural. Cubren su desnudez un paño de pureza cordífero. Y rodean su testa una corona de espinas, tallada en el bloque craneal.

El polifacético Alonso Cano (1601-1667) estudió en Sevilla pintura, en el taller de Francisco Pacheco; y escultura, con Montañés. Permaneció en la capital hispalense desde 1614 a 1638. En su etapa sevillana suele seguir los modelos montañesinos, reforzando, no obstante, la expresividad, emoción y grandeza de sus obras. De ese modo se convirtió en uno de los grandes innovadores de la estatuaria andaluza del momento (Sánchez-Mesa, 1991, pp. 205-211). Pocas referencias claras hay de Cano en América. Bernal (1996, p. 117) atribuyó una *Inmaculada* (40 cm), del convento de la Merced de Lima, a un seguidor de los últimos años del artista en la capital andaluza. Quizás se trate de la misma pieza que, años atrás, este investigador (1981, p. 527) adscribió a Juan de Remesal, fechándola en torno a 1630-1635. También se ha señalado la influencia de Cano en Quito, sobre todo en relación a sus peculiares policromías y encarnados; y la proximidad de un *San José con el Niño* (1630-1650) de la Catedral con el artista granadino (Kennedy, 1995, pp. 237-238).

En el obrador familiar de los Ribas trabajaron los hermanos Felipe (1609-1648), Gaspar (1611-1658) y Francisco (1616-1679). Consta documentalmente que los dos primeros enviaron esculturas en madera a las Indias, de las que nada se sabe. Felipe, además de productos agrícolas, mandó en 1643 un *San Antonio de Padua* y un *San Francisco de Asís*, que estuvieron depositados en el convento que la orden de la Merced tenía en Panamá. Cinco años después embarcaron para América tres *Inmaculadas*. A este artista se han atribuido las Purísimas de la iglesia de la Concepción Vieja de México, la de plomo de la colección Bello de Puebla de los Ángeles y la del citado templo panameño de la Merced. También se le adscribe secularmente el *Nazareno de San Pablo* de Caracas (Venezuela). Por su parte, Gaspar envió, junto a numerosos lienzos, dos imágenes de la Virgen, otra del Niño Jesús y una más de iconografía indeterminada (Dabrio,

1985, pp. 92, 123-124, 140-141, 348, 376, 383 y 498). Además, se han vinculado al estilo menor del taller de los Ribas, en la iglesia de San Francisco de Lima, la imagen de *Ntra. Sra. de Aránzazu*, remitida en la flota de 1645; y un mediorrelieve con la *Inmaculada*, fechada hacia 1640-1650 (Bernales, 1981, pp. 528-529).

Por estas fechas, a partir de los comedios del siglo XVII, fueron menos frecuentes los contratos indianos en Sevilla. Los talleres americanos funcionaban entonces a satisfacción. No es de extrañar, por ende, que escaseen en Hispanoamérica las obras del gran maestro sevillano de la segunda mitad de la centuria, Pedro Roldán (1624-1699), de su hija Luisa Roldán «La Roldana» (1652-1706) y de Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720?). Hasta ahora no se han encontrado en el continente tallas dignas de crédito salidas de sus manos.

Sin embargo, ello no fue óbice para que, aún en años tan tardíos, persistieran las formas de la escuela escultórica hispalense. Baste citar, entre otras piezas, la *Virgen de la Almudena*, de 1686, de la iglesia del mismo nombre en la ciudad peruana del Cuzco. Fue gubiada en madera (117 cm.) por el afamado indio Tomás Tayru Túpac, principal escultor cuzqueño de fines de siglo. La disposición del manto, que describe una amplia curva por el lado derecho y tiende a abrirse por el costado contrario, evoca *ipso facto* las fórmulas consagradas en Sevilla durante la primera mitad del Seiscientos (Marco, 1950, pp. 346-347). O el *Señor de la Salud* de la Catedral de México, documentado desde 1691, de clara inspiración montañesina (Cuesta, 2013, p. 270).

En conclusión, ultimamos nuestro cometido insistiendo en la idea defendida al comienzo de este trabajo. Las formas escultóricas de la escuela hispalense de imaginería, fundada y definida hacia 1561 a raíz de la llegada de los escultores castellanos a la ciudad de la Giralda, sirvieron de base a la formación de los focos hispanoamericanos más importantes del continente. Los ejemplos aquí expuestos y analizados, pese a las lógicas limitaciones de espacio, nos han permitido contrastar la irradiación y el impacto de tal fenómeno artístico. La transmisión del estilo, técnica, modelos,

composiciones, etc., se produjo a través de dos vías principales: bien, con la exportación de esculturas a las tierras de Ultramar; o bien, mediante la presencia en Hispanoamérica de escultores formados en el ambiente hispalense. En definitiva, la asunción de la poética sevillana no sólo estrechó los lazos culturales a uno y otro lado del Atlántico, sino que posibilitó la difusión y el goce de un arte hecho así para dos mundos.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez, D. (1935). Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América. *Archivo Español de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, XI(31), pp. 131-152.
- Angulo Íñiguez, D. (1950). *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona: Salvat Editores.
- Azcárate, J. M. (1958). *Escultura del siglo XVI*. Ars Hispanae XIII. Madrid: Plus-Ultra.
- Bernales Ballesteros, J. (1972). Juan de Mesa en Lima. *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Diputación de Sevilla, LV(168), pp. 77-84.
- Bernales Ballesteros, J. (1974). Escultura montañesina en el Virreinato del Perú. *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Diputación de Sevilla, LVII(174), pp. 95-120.
- Bernales Ballesteros, J. (1977). Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América. *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 34, pp. 349-371.
- Bernales Ballesteros, J. (1981). Escultura montañesina en América. *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 38, pp. 499-566.
- Bernales Ballesteros, J. (1996). *Alonso Cano en Sevilla*. Colección Arte Hispalense, 11. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cruz Isidoro, F. (2012). Juan Bautista Vázquez «el Viejo» y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII Duque de Medina Sidonia (1575-1576). *Archivo Español de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, LXXXV(339), pp. 280-287.
- Cuesta Hernández, L. (2010). Escultura Andaluza y naturalismo en la Escultura Novohispana. En L. Gila Medina (coord.), *La Escultura del*

- primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 474-486). Madrid: Editorial Arco/Libros.
- Cuesta Hernández, L. (2013). La consolidación del Barroco en la escultura de la ciudad de México. En L. Gila Medina (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (pp. 259-280). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Dabrio González, M. T. (1985). *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Dávila-Armero del Arenal, A. y Pérez Morales, J. C. (2006). Catálogo. *Juan de Mesa*. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 136-400.
- De Bago y Quintanilla, M. (1928). Aportaciones documentales (segunda serie). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. II. Documentos varios*. Sevilla: Laboratorio de Arte, pp. 5-104.
- De la Banda y Vargas, A. (1992). Montañés y Zurbarán en el arte peruano. *La América de los Virreyes III. En torno al Virreinato de Perú*. Cádiz: Delegación Diocesana de Cádiz-Ceuta, pp. 9-21.
- De la Vorágine, S. (2008). *La leyenda dorada, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Duque Gómez, L. (2005). *Colombia: monumentos históricos y arqueológicos*. Bogotá: Academia Colombina de la Historia.
- Estella Marcos, M. (1990). *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América, Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gestoso y Pérez, J. (1899, t. I; 1908, t. III). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Oficina de La Andalucía Moderna.
- Gila Medina, L. (coord.) y Herrera García, F. J. (2010). Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia). *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 501-562). Madrid: Editorial Arco/Libros.
- Gómez-Moreno, M. (1931). *La escultura del Renacimiento en España*. Firenze: Pantheon.
- Gómez-Moreno, M. (1955). Diego Pesquera, escultor. *Archivo Español de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, XXVIII(112), pp. 289-304.
- Gutiérrez, J. (1995). Escultura novohispana. En R. Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, pp. 205-227.
- Hernández Díaz, J. (1944). Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial, II(3-5), pp. 41-113.

- Hernández Díaz, J. (1951). *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez».
- Hernández Díaz, J. (1965). Martínez Montañés en Lima. *Anales de la Universidad Hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, XXV, pp. 99-108.
- Hernández Díaz, J. (1983). *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Colección Arte Hispalense, 1. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Hernández Díaz, J. (1987). *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Colección Arte Hispalense, 45. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Hernández Díaz, J. (1987a). *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Herzog de Otto, H. (1984). Tesoros artísticos de Pamplona. *Lámpara*. Bogotá, 93, pp. 11-15.
- Kennedy Troya, A. (1995). La escultura en el Virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito. En R. Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (pp. 237-255). Madrid: Cátedra.
- López Martínez, C. (1928). *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.^a.
- López Martínez, C. (1932). *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.^a.
- Marco Dorta, E. (1950). La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. En D. Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona: Salvat Editores, t. II, pp. 309-348.
- Marco Dorta, E. (1979). Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela. *Archivo Español de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, LII(206), pp. 169-174.
- Martín González, J. J. (1998). *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- Martín Macías, A. (1983). *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla: Gráficas del Sur.
- Mesa, José de, y Gisbert, T. (1972). *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- Muro Orejón, A. (1932). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. IV. Artífices Sevillanos de los Siglos XVI y XVII*. Sevilla: Laboratorio de Arte.
- Palomero Páramo, J. M. (1981). *Gerónimo Hernández*. Colección Arte Hispalense, 25. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Palomero Páramo, J. M. (1983). *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

- Palomero Páramo, J. M. (1983a). Retablos y esculturas en América. Nuevas aportaciones. En B. Torres Martínez y J. Hernández Palomo (Eds.), *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América* (pp. 429-435). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, vol. II.
- Palomero Páramo, J. M. (1987). Juan Bautista Vázquez, el Viejo, mercader de arte y de ropa con Indias. Aportaciones biográficas y artísticas en su IV centenario. *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)*. Madrid: Deimos, pp. 895-903.
- Pérez Escolano, V. (1977). *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625), escultor, arquitecto e ingeniero*. Colección Arte Hispalense, 16. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Pleguezuelo, A. y Sánchez, J. M. (2001). Diego López Bueno y su obra americana (1525-1620). *Anales del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 9, pp. 275-286.
- Proске, B. G. (1967). *Juan Martínez Montañés: sevilian sculptor*. New York: The Hispanic Society of America.
- Ramos Sosa, R. (2004). La grandeza de lo que hay dentro: esculturas y artes de la madera. *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 113-169.
- Ramos Sosa, R. (2013). Escultores y esculturas en la Antigua Capitanía General de Guatemala (1524-1660). En L. Gila Medina (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (pp. 281-300). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Reyes Valerio, C. (1969). Los constructores de Santo Domingo de México. *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, 38.
- Rojas-Marcos González, J. (2013). La escultura procesional cristífera en la Sevilla del Barroco. *Imagem brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 7, pp. 136-146.
- Rojas-Marcos González, J. (2018). De Sevilla a Lima: irradiación escultórica hispalense del Seiscientos. *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano «No hay más que un mundo»: globalización artística y cultural*, (en prensa).
- Sánchez-Mesa Martín, D. (1991). El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas. *Historia del Arte en Andalucía, vol. VII*. Sevilla: Ediciones Gever.
- Torre Revelló, J. (1948). Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII. *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*. Buenos Aires, I, pp. 87-96.
- Tovar de Teresa, G. (1992). *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Azabache.

Valiñas López, F. (2013). La escultura española en la Real Audiencia de Quito. En L. Gila Medina (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 369-422.

MERCADO PICTÓRICO Y COLECCIONISMO ENTRE ESPAÑA Y EL CONO SUR. PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN ARGENTINA

Ester Prieto Ustio

Universidad de Sevilla
esterprieto@hotmail.com

RESUMEN

El mercado de arte desarrollado entre España y América durante la Edad Moderna fue una de las actividades comerciales más relevantes para el ámbito artístico del momento: existieron talleres y artistas de los campos pictóricos y escultóricos dedicados en exclusiva al mercado transatlántico, pintores de fama considerable, que además de sus encargos en la Península, también formaron parte de este mercado, y artistas que se trasladaron a trabajar a diferentes puntos de los virreinos americanos.

A partir del siglo XIX, las bases del mercado artístico experimentaron un sustancial cambio, debido a la aparición de la sociedad burguesa, la creación de museos y colecciones privadas, los expositivos y desamortizaciones.

Con este aporte, nuestro objetivo es la realización de un estudio sobre las pinturas del Siglo de Oro español conservadas en la actualidad en Argentina.

Combinando el método deductivo y sociológico, analizaremos las etapas cronológicas en las que estas obras cruzaron el Atlántico –si fue en el período colonial o a partir de la Independencia–, el desarrollo del gusto artístico en ambos períodos, su modo de llegada, quiénes fueron los principales coleccionistas de estas piezas, los motivos de su adquisición y dónde se ubican en nuestros días, permitiéndonos poner de manifiesto el considerable papel del comercio del arte y del

coleccionismo como transmisores de tendencias y estilos, el interés por los pintores españoles del Seiscientos tanto en su momento como en los siglos XIX y XX y la relevancia de los intercambios culturales mantenidos entre Europa y América a lo largo de la historia.

Palabras clave: Coleccionismo; Mercado del arte; Pintura Española; Siglo XVII; Argentina

ABSTRACT

The art market developed between Spain and America during the Modern Age was one of the most relevant commercial activities for the artistic field of the moment: there were workshops and artists from the pictorial and sculptural fields dedicated exclusively to the transatlantic market, painters of considerable fame, which in addition to their orders in the Peninsula, also formed part of this market, and artists who moved to work at different points of the American viceroyalties.

From the Nineteenth Century, the foundations of the artistic market underwent a substantial change, due to the emergence of bourgeois society, the creation of museums and private collections, disassembly...

With this paper, our objective is to carry out a study on the paintings of the Spanish Golden Age preserved in Argentina nowadays.

Combining the deductive and sociological method, we will analyze the chronological stages in which these works crossed the Atlantic -if it was in the colonial period or after Independence-, the development of the artistic taste in both periods, its way of arrival, who were the main collectors of these pieces, the reasons for their acquisition and where they are located in our days, allowing us to highlight the considerable role of the art trade and of collecting as transmitters of tendencies and styles, the interest for the Spanish painters of the Seventeenth Century both in their time and in the Nineteenth and Twentieth Centuries and the relevance of the cultural exchanges maintained between Europe and America throughout history.

Keywords: Collecting; Art Market; Spanish Painting; 17th Century; Argentina

INTRODUCCIÓN

La presencia de obras artísticas de los siglos XVI y XVII realizadas en suelo peninsular es algo frecuente en los territorios iberoamericanos, ya que el mercado del arte tuvo un papel muy importante tanto en la Edad Moderna como en la Contemporánea en torno a las relaciones culturales mantenidas entre Europa y América.

A lo largo del presente texto analizaremos esta movilidad cultural, utilizando una combinación de metodologías vinculadas a la historia –con fase heurística y crítica–, así como un método deductivo, pragmático y sociológico.

Los motivos de la existencia de este comercio, gestionado a través de la Carrera de Indias antes de la promulgación del Reglamento de libre comercio con América –establecido a finales del siglo XVIII–, dependía de varios factores en función de cada etapa cronológica, por ejemplo, a lo largo del Quinientos se demandaban piezas artísticas para que sirvieran de apoyo a la evangelización y permitieran difundir el poder de la monarquía hispana.

Este interés por la prefiguración de la Corona se mantendrá con el paso de las centurias hasta los procesos independentistas americanos, aunque las necesidades religiosas fueron variando, ya que una vez evangelizadas las Indias españolas, estas obras sirvieron como ornato para los diferentes complejos cristianos, edificios civiles y domicilios, potenciando la devoción particular. A partir del siglo XVII también se enviaron esculturas, pinturas y grabados con temáticas profanas como paisajes, escenas mitológicas o bodegones, destinadas a la decoración e intentando ser una mimesis del gusto y las costumbres artísticas de la sociedad peninsular (Prieto, 2017, pp. 611-627).

EL COMERCIO ARTÍSTICO TRANSATLÁNTICO EN LA EDAD MODERNA

Documentar la llegada de estas piezas en la época virreinal no resulta sencillo, ya que la información recogida en los registros de los barcos que conformaban las flotas cuyos destinos podían ser el

Virreinato de Nueva España, Perú, Tierra Firme o Río de la Plata es muy escasa, mencionándose generalmente sólo el soporte y una iconografía genérica. También hay ocasiones en las que se señala algún dato sobre obras artísticas españolas en la documentación americana contemporánea a las mismas, pero sin constancia sobre su viaje.

En el área mexicana, peruana y colombiana se conservan varios testimonios documentales y visuales que corroboran la existencia de este mercado artístico, y aunque en el entorno del Cono Sur no se conocen tantos, gracias a los trabajos de investigadores como Caturla y Torre Revello tenemos algunos ejemplos del mismo.

Caturla descubrió una de las primeras pruebas del comercio existente entre España y los territorios que más adelante se corresponderían con el Virreinato del Río de la Plata, un poder fechado en 1660 y conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. En él, Francisco de Zurbarán reclama que no ha recibido ninguna compensación económica por el envío de pinturas realizado en 1649 hacia Buenos Aires, el cual había sido consignado a Felipe de Atienza y a Don Álvaro de Santa María para su venta.

El maestro extremeño mandó un total de cincuenta y tres lienzos –«*quinze vírgenes de cuerpo entero, quinze pinturas de cuerpo entero de Reyes y onmbres ynsignes, veynte y quatro Santos y patriarcas de cuerpo entero algunos con aberia*»– (Caturla, 1951, p. 40), además de útiles para la práctica de la pintura –«*veynte y seis libras de colores q [ue] son las al marjen, algunos pinceles grandes y pequeños q [ue] estan sueltos en el d[ic]ho caxon*»– (Caturla, 1951, p. 40) y otras pinturas que no eran de su autoría –«*Mas nuebe payses de Flandes*»– (Caturla, 1951, p. 40). El importe que correspondía a esta venta realizada en la capital argentina tampoco se hizo efectivo, ya que dos años más adelante, en 1662, Zurbarán otorgó otro poder para poder recibir el pago, esta vez al capitán Miguel de Torderas, hermano de Leonor, su tercera esposa (Caturla, 1951, p. 43).

Francisco de Zurbarán fue uno de los artistas que más envíos de pinturas realizó para el Nuevo Mundo desde finales de la década de 1630 hasta últimos de 1650.

Para satisfacer todos los encargos que tenía en la Península y participar en el mercado americano contó con la ayuda de su obrador, razón por la que se observan diferencias en la calidad de obras como los grandes ciclos realizados para la órdenes religiosas del entorno hispalense o las pintadas para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro en comparación con los lienzos enviados a diferentes puntos de los Virreinos, siendo ejecutados la gran mayoría de estos por los miembros de su taller, a excepción de alguna obra aislada como *La Cena de Emaús*, del Museo Nacional de San Carlos, un *Cristo Crucificado* que perteneció a la colección limeña Lavalle, la serie de los Padres de las Órdenes Religiosas conservada en el Convento de la Buena Muerte de Lima o el *Cristo en la Cruz* del Monasterio de Nuestra Señora del Prado de la misma localidad que el conjunto anterior (Prieto, 2015, pp. 193-215).

Como observamos en los lienzos registrados que iban a ser vendidos en Buenos Aires, las principales obras realizadas por Zurbarán y su obrador para América eran series pictóricas compuestas por diez o doce lienzos, con personajes retratados de manera individualizada y monumental en cada uno de ellos y acompañados de sus atributos o principales, características que el maestro ya aplicó en otras series peninsulares, como el Apostolado del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa o los retratos de mercedarios que formaron parte de la Casa Grande de esta orden en Sevilla y hoy se encuentran dispersos por varios museos.

Las temáticas principales de estas series de pinturas destinadas al otro lado del Atlántico eran las *santas de cuerpo entero* –se tiene constancia de dos lienzos con esta temática en el Museo de Zacatecas–, *arcángeles* –en el Monasterio de la Concepción de Lima se conserva una serie completa–, *apostolados* –un conjunto íntegro se encuentra en el Convento de San Francisco de la capital peruana–, los *Siete Infantes de Lara* –dos personajes pertenecientes a esta iconografía se pueden contemplar en el Museo Franz Mayer–, los *Padres Fundadores de Órdenes Religiosas* –además de la serie intacta del convento Camilo de Lima, también existen algunos lienzos sueltos de estos religiosos en museos como el Nacional de San Carlos o el

de Zacatecas, así como en el convento franciscano de Tlaxcala, los *Hijos de Jacob*— en la actualidad se custodian dos conjuntos, uno en el Museo Universitario Casa de los Muñecos y otro en la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima, las *Doce Tribus de Israel*, *Hombres de Honor* y *Césares a caballo*, todas con un claro valor propagandístico, tanto del mensaje católico como de las cualidades de personajes ilustres (Serrera, 1988).

Otro de los ejemplos de envíos artísticos desde la Península es el de 1663 que publicó Torre Revello. En la embarcación San Pedro, cuyo capitán era Ignacio Maleo y maestro José González de Apodaca, se registraron diversas esculturas religiosas, cuatro de la Inmaculada Concepción, dos de San Francisco Javier, cinco del Niño Jesús —esta iconografía será una de las más populares en las transacciones comerciales en la Carrera de Indias—, una de San Nicolás, otra de San Pedro y una más de San Pablo. Estas obras partieron de Cádiz con destino Buenos Aires (Torre Revello, 1948, p. 141).

COLECCIONISMO Y MERCADO ARTÍSTICO EN ARGENTINA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX: LA PREDILECCIÓN DE LA PLÁSTICA BARROCA ESPAÑOLA

La gran mayoría de pinturas españolas del Siglo de Oro conservadas en el ámbito del Cono Sur no llegaron en las fechas cercanas a su ejecución, sino en las últimas décadas del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, cuando el gusto estético por el arte hispano volvió a resurgir tras el rechazo de este en los primeros tiempos de las Independencias y una preferencia por las tendencias decimonónicas francesas (Gutiérrez Fernández, 1997).

La emigración española a diversas localidades de Argentina y Chile propició que volvieran a valorarse las obras peninsulares, tanto las realizadas en siglos anteriores como las contemporáneas, por lo que un nutrido grupo de artistas se trasladó hacia el Cono Sur entre 1880 y 1940 aproximadamente. Algunos de estos creadores que se establecieron permanente o temporalmente en puntos como Buenos Aires, Santiago de Chile, Rosario, Córdoba o Antofagasta fueron Maruja Mallo, Gustavo Bacarisas, Fernando Álvarez de Sotomayor,

José de Larrocha, Antonio Ortiz Echagüe, Miguel Viladrich, Antoni Coll i Pí, entre otros (Gutiérrez Viñuales, 2007 y Kusanovi y Galaz, 1981).

Acerca del entorno argentino, en palabras de Fernández García, «la comercialización y difusión del arte español en Buenos Aires fue una de las consecuencias directas del proceso migratorio, pues la colectividad española en la capital del Plata fue al tiempo cliente y valedora de la escuela pictórica peninsular» (Fernández García, 1997, p. 13).

El comercio artístico experimentó una gran evolución a lo largo del siglo XIX, ya que del frecuente mecanismo de encargo de obras –generalmente religiosas, retratos o decorativas– por parte de los diferentes grupos sociales, se fue estableciendo una verdadera mercantilización del mismo, pudiendo adquirirse este tipo de bienes en galerías, casas de subastas, tiendas de anticuario o a través de marchantes.

Estos lugares ya eran existentes en centurias anteriores, pero que ahora se verán consolidados gracias a los cambios políticos, la industrialización y la aparición de la sociedad burguesa, entre algunos de los motivos, aunque los encargos no dejaron de ser efectivos.

En esta centuria comenzaron a abrirse galerías de arte en la capital bonaerense –las cuales funcionaban también como salas expositivas no comerciales, focalizadas en los alrededores de la Calle Florida, la Calle Cayo, el Edificio Bon Marché y el Jardín Florida– y a aparecer marchantes especializados en pintura española contemporánea, aunque también de otros períodos anteriores (García Viñuales, 1999^a, pp. 353-360).

Algunos de estos centros que apostaron por las manifestaciones artísticas peninsulares fueron la *Casa Witcomb & CIA*, surgida en 1892 como local de fotografías al bromuro con el inglés Alejandro W. Witcomb, aunque en 1896 se pasará a llamar *Salón Witcomb* y comenzará a mostrar obras pictóricas y gráficas en sus instalaciones, además de acoger las *Exposiciones de Arte Español* que organizaba José Artal; el *Salón Costa*, cuyos comienzos fueron como un bazar de artículos diversos y organizó varias presentaciones de

pintura española; el *Salón Müller*, que se inició de manera similar al anterior, siendo un comercio de objetos decorativos importados desde Alemania que evolucionaría a la organización de exposiciones artísticas, centrándose en arte germano aunque también realizó alguna del español; y el *Salón Castillo*, muy vinculado al Witcomb, ya que sus fundadores fueron rivales y socios, también surgió como laboratorio de fotografía y en su sede se celebraron casi todas las *Exposiciones de Pintura Española* que comisariaba el marchante José Pinelo (Fernández García, 2003, pp. 75-83).

En el caso de los marchantes artísticos de procedencia española establecidos en Buenos Aires, cabe destacar a los ya mencionados José Artal –directivo de la Cámara de Comercio Española con una vasta cultura y muy amigo de Joaquín Sorolla y Julio Vila y Prades–, José Pinelo Llull –pintor andaluz formado con Villegas que amplió sus relaciones comerciales artísticas hacia otros países americanos como Brasil, Chile o Uruguay– y Justo Bou –hermano del pintor Cristóbal Bou, que al igual que Pinelo, amplió sus ámbitos de exportación hacia otros puntos del continente como México, Perú, Cuba o Venezuela (Rodríguez Viñuales, 1999b, pp. 159-170).

Las pinturas españolas barrocas también podían adquirirse en el Viejo Continente, sobre todo en las subastas y galerías de arte antiguo situadas en París, en el mercado madrileño o sevillano e incluso ser compradas directamente a sus propietarios en sus residencias peninsulares.

En la actualidad se conservan varios lienzos de pintores del Siglo de Oro en diversos museos y colecciones privadas argentinas, los cuales vamos a analizar brevemente al igual que a los que son o fueron sus poseedores, personajes con diferentes perfiles pero muy vinculados todos al entorno cultural del Buenos Aires de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA COLECCIÓN GUERRICO

El considerado como primer coleccionista de arte en Argentina fue Manuel José Victorio de Guerrico (1800-1876), jefe de Policía en

Buenos Aires y destacado empresario que estableció una colección artística que siguieron incrementando sus hijos y nietos, configurando el primigenio ejemplo de familia coleccionista en el ámbito porteño. Aunque si bien el patriarca de esta saga mantuvo un gusto por la pintura europea clásica, sus descendientes se decantaron por el arte contemporáneo nacional (De Oliveira, 1988).

En 1938, María Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico realizaron una gran donación de piezas de esta colección, entre las que se encontraban ejemplos de pintura barroca española, destacando un *San Jerónimo* de la segunda mitad del siglo XVII, obra posiblemente de la escuela sevillana, ya que recuerda a modelos murillescos y un *San Francisco en oración* de Francisco de Zurbarán, lienzo en el que aparece el santo meditando, recortado sobre un fondo oscuro y acompañado de una calavera, haciendo alusión a la *vanitas*. Esta obra sigue la misma composición que el *San Francisco* custodiado en la National Gallery de Londres y posee un rostro muy similar al *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V*, del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA COLECCIÓN ARISTÓBULO DEL VALLE

De las primeras adquisiciones de pintura barroca española realizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, fueron a Julia Tejedor de Del Valle, heredera de la colección de su progenitor, Aristóbulo del Valle.

Del Valle (1845-1896) fue un destacado abogado y profesor universitario, además de participar en la fundación de movimientos políticos como Unión Cívica y Unión Cívica Radical y coleccionar obras de arte, sobre todo del Viejo Continente.

En 1897, la pinacoteca bonaerense compró a su hija dos *Ecce Homos* realizados en las últimas décadas del siglo XVII y atribuidos ambos a la escuela murillesca, aunque hoy en día se consideran anónimos.

En el Archivo del Museo se conservan con los siguientes datos de estas obras:

Don A. del Valle dos cuadros uno representa un Ecce Homo y el otro una dolorosa, el primero es original, de Meneses Osorio, y el segundo del Caballero Villavieneses. Los dos autores son discípulos del maestro Murillo. Sevilla y Abril, 30 de 1885.(Fernández García, 2003, p. 27)

En 1901, Julia Tejedor vendió al Museo otras tres obras de la colección paterna, una *Santa Faz* del Taller de Bartolomé Esteban Murillo –la cual tiene similitudes con la pintada por el maestro en 1665 y en manos de un coleccionista inglés–, una *Mater Dolorosa* – fechada a finales del Seiscientos, que también puede relacionarse con la estética de Murillo– y *La Educación de la Virgen*, que ingresó como autógrafa de Alonso Cano, aunque se considera anónima (De Oliveira, 1993).

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA COLECCIÓN EDUARDO SCHIAFFINO

Una de las destacadas donaciones de arte europeo de la Edad Moderna al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires fue la realizada por los familiares de Eduardo Schiaffino (1858-1935) en 1937. Este personaje fue uno de los más célebres en el panorama artístico y cultural de la Argentina de entresiglos, ya que además de ser pintor –formado con el italiano José Aguyari–, ejerció la crítica y la corresponsalía artística en varios medios de comunicación, fue un experimentado viajero, escribió varias publicaciones sobre el arte argentino y fue uno de los fundadores de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, germen del Museo de Bellas Artes de la ciudad porteña y bajo la cual se organizaron numerosas exposiciones y Salones.

Compaginó su cargo de director del complejo museístico con la exhibición de sus propias creaciones y la formación de una colección artística personal, a la par que adquirió obras para el mencionado museo.

En 1906, durante su mandato en la pinacoteca, viajó hacia Europa con la intención de engrosar los fondos de la misma. En Sevilla contactó con los descendientes de uno de los coleccionistas más afamados de los siglos XVIII y XIX, el deán Manuel López-Cepero,

(Merchán, 1979), quien ante los problemas económicos que sufrieron varios edificios religiosos de la ciudad en esas décadas y ante la inminente llegada de los franceses –los cuales ejecutaron una especular sangría patrimonial en Andalucía–, adquirió un gran número de obras artísticas de ilustres artistas que trabajaron en el ámbito hispalense, como Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Alonso Cano o Bartolomé Esteban Murillo, a la vez que también comerció con ellas, vendiéndolas sobre todo a coleccionistas ingleses y franceses (Lleó, 2008).

A la muerte del religioso, las casi 900 obras artísticas fueron heredadas por su hermana y los tres hijos de esta, y posteriormente por sus vástagos. Schiaffino mantuvo relaciones comerciales con el sobrino nieto del deán, José María López-Cepero y Muru, quien le despachó una *Sagrada familia* de la que no se conoce la autoría¹, el *Retrato de Fray Bartolomé de las Casas* atribuido a Valdés Leal², *La visión de Magdalena* de Murillo³, un *Cristo en la cruz* realizado por Francisco Pacheco (circa 1614-1615)⁴ y el *Nacimiento de la Virgen* realizado por Juan de Valdés Leal⁵ (Cómez, 1993; Corsani, 2014; Kinkead, 1973; Serventi, 2003 y Valdivieso, 1988).

Las pinturas barrocas españolas de la colección personal de Schiaffino fueron donadas por su esposa Jane Coffin de Schiaffino

¹ Obra con un precio de 100 pesetas.

² Valorado en 850 pesetas, hoy en día está catalogado como el retrato de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo, Arzobispo de Lima, obra anónima de la segunda mitad del siglo XVII, probablemente del círculo sevillano, ya que la representación del eclesiástico sigue las características de las composiciones retratísticas de esta escuela en estos años.

³ En la actualidad no expuesta y atribuida a un seguidor de este artista hispalense, con un estado de conservación no muy bueno y un tratamiento claroscuro que recuerda en cierta manera a las propuestas zurbaranescas, tuvo un coste de 1.400 pesetas.

⁴ Esta obra fue comprada por 150 pesetas y destaca por ser ejecutada en uno de los períodos de mayor esplendor del pintor y teórico, además de representar una de las iconografías más populares en la España del Seiscentos, de la cual él mismo proporcionó indicaciones para ser representada correctamente como se puede consultar en su tratado *Arte de la Pintura*. Cuenta con un interesante estudio anatómico y contrastes lumínicos.

⁵ Con un precio de 750 pesetas, esta pintura fue realizada en la última etapa del pintor, entre 1680-1685, lo cual se observa en el uso de un colorido más apagado y una pincelada más suelta.

en 1937 –quien donará también el archivo personal del ex director del Museo Nacional de Bellas Artes en 1953 al Archivo General de la Nación– y en las que se incluyeron un *San José con el Niño* ⁶, una *Cabeza de San Pedro*, también conocida como *Cabeza de un matemático*, la cual se vinculó a José de Ribera, aunque ahora está catalogada como pintura anónima de la segunda mitad del Seiscientos, y un lienzo representando a *Jesús cargando con la cruz* –ingresó como obra de Alonso Cano, aunque en un informe conservado en el Archivo del Museo se afirma que es una copia antigua, no del pintor granadino⁷ (Fernández García, 2003).

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA COLECCIÓN ENRIQUE RODRÍGUEZ DE LARRETA

Otro gran impulsor de la cultura y amante de las tendencias artísticas españolas fue el literato Enrique Rodríguez Larreta (1875-1961), conocido por ser uno de los grandes representantes del modernismo hispanoamericano. Combinó su faceta en la escritura con cargos diplomáticos y afán coleccionista, con cuyas piezas se constituyó el *Museo de Arte Español Enrique Larreta*. Situado en la casa de Buenos Aires en la que el propio Larreta vivió con su familia, fue adquirida por el Ayuntamiento de la ciudad en el mismo año de su muerte, y sus descendientes entre esta fecha y 1962, donaron el mobiliario y la colección artística del escritor.

Además de contar con interesantísimos ejemplos tanto escultóricos como pictóricos de arte español desde el siglo XV hasta el XX, se encuentran dos retratos del siglo XVII, uno de un Caballero Templario y otro de una Dama de la época de Felipe III (Padilla, 1965).

⁶ En su momento estaba registrada como Glorificación de San José y atribuida a Bartolomé Esteban Murillo, pero en la actualidad es considerada una obra anónima, aunque el modelado de los personajes, el uso del colorido y la aplicación de la luz recuerdan a Valdés Leal, por lo que tiene que pertenecer al entorno sevillano de la segunda mitad del siglo XVII.

⁷ Hoy en día aparece como obra anónima, pero podríamos situarla dentro de la primera mitad del siglo XVII, y aunque la composición tiene tintes de Cano, la ejecución de la misma, el dibujo y el empleo del color pueden remitir al círculo de Francisco Herrera «el Viejo».

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA COLECCIÓN ERRÁZURIZ-ALVEAR

El matrimonio formado por el diplomático chileno Matías Errázuriz Ortúzar y Josefina de Alvear, cuya familia estuvo muy vinculada a la política argentina de los siglos XIX y XX, también fueron unos grandes amantes del arte, atesorando una colección adquirida en gran parte en sus viajes europeos y conformando el Museo Nacional de Arte Decorativo, el cual tiene sede en el palacio construido por René Sergent como domicilio familiar.

En él se custodian un *Monje Orante* atribuido al círculo del pintor José de Ribera, un *Retrato de Carlos II*, vinculado a Juan Carreño de Miranda y otro que representa a *Don Juan de Austria* sin ninguna referencia a su autoría (VVAA, 1947, p. 39).

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN LA COLECCIÓN ALEJANDRO E. SHAW

Un gran coleccionista de obras europeas de la Edad Moderna fue Alejandro E. Shaw (1893-1970), poderoso empresario y abogado argentino y padre del también empresario y político Ernesto Shaw.

En el Museo Nacional de Bellas Artes se conservan dos lienzos del Siglo de Oro español pertenecientes a esta colección, un *San Francisco en meditación* (1632) de Francisco de Zurbarán –legado en 1977, es una obra característica del maestro de Fuente de Cantos, ya que la iconografía franciscana fue una de las que más realizó durante su producción pictórica, además de contar con elementos tan propios como la concepción escultórica del religioso, la minuciosidad en la representación de los textiles, el uso de un colorido pardusco y los contrastes empleados entre luces y sombras, que confieren a la pintura una gran sobriedad e intimismo–. El historiador Sánchez Cantón vincula este San Francisco con el del inventario del Palacio Real de 1814, aunque no se sabe con seguridad. Lo cierto es que estuvo en la colección Jones de Marcille de Niza, más adelante en la de Iván Stchoukine, cuyas obras salieron a la venta en subasta en el Hotel Drouot, siendo adquirida por el Doctor Carvallo, quien se

la vendió al propio Shaw en 1934; y *Astrónomo*, de José de Ribera –pintura que recoge todo el estilo del pintor valenciano, como la importancia del retrato al natural, la excelente técnica dibujística, la utilización de escorzos y elementos tenebristas– fue adquirida también al Doctor Carvallo, médico español también gran amante del arte que compró el Castillo de Villandry, en la ribera del Loira, lugar que visitó Shaw.

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO. SU PRESENCIA EN OTRAS COLECCIONES

Otros lienzos del Seiscientos español ingresaron en el Museo Nacional de Bellas Artes a través de donaciones y legados de personajes vinculados a los ámbitos culturales y empresariales del país, pero cuyas colecciones no estaban especializadas en arte europeo clásico, como es el *Jarrón de Flores* que perteneció a Adriano E. Rossi –cuyas pinturas fueron de las primeras en configurar la pinacoteca porteña en 1895–, los *Retratos de Gentilhombre y de Dama* pintados por Alonso Sánchez Coello –fueron adquiridos por el hombre de negocios Ángel Roverano en París en 1905, y enviados desde Niza en 1910 para el Museo. Son unas interesantes pinturas en las que se aprecia la moda española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, así como las características de la retratística de estas décadas–, una *Virgen María* –fue entregada por el pintor español asentado en Argentina Julio Vila y Prades en 1906–, la *Magdalena Penitente* –donada por el académico e historiador Adolfo Pedro Carranza, fundador del Museo Histórico Nacional en 1910– o la *Virgen con Niño* –procedente de la colección del escenógrafo y pintor Jorge Larco, quien la lega al Museo en 1967– (Ficha técnica de *Virgen con Niño*, 2018, Colección online del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8859>).

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO EN COLECCIONES ACTUALES

En nuestros días hay coleccionistas privados argentinos que también poseen pinturas de destacados maestros del Siglo de Oro, como la *Inmaculada Concepción* de Bartolomé Esteban Murillo y en propiedad de Magdalena Murga de Peña.

Este impresionante lienzo fue adquirido por el abuelo de su actual dueña en el sevillano Palacio de las Dueñas al propio Duque de Alba, gracias a la mediación de Ursaiz Garra, y está autenticado por varios miembros de la sociedad intelectual y artística española del momento, como el pintor José Escacena, el académico de San Fernando Antonio Lucillo, o Salana Requena y Nicolás Gómez, del Centro de Bellas Artes de Sevilla (VVAA, 1939).

Dos pinturas de Francisco de Zurbarán están en manos privadas actualmente, como el *Bodegón* de la Colección Javier Serra, el cual estuvo anteriormente en la del barcelonés Ignacio Balanzó y una *Santa Faz*, de la que no se sabe quién es su actual propietario, pero sí se conoce que perteneció al Marqués de Prado Alegre.

CONCLUSIONES

Para concluir este breve recorrido sobre la presencia de pinturas españolas del Seiscientos en Argentina, nos gustaría poner en valor la importancia que tuvo el mercado artístico entre España y el Cono Sur, tanto en el período virreinal como en los siglos XIX y XX, el cual permitió en sendas etapas cronológicas que las tendencias artísticas de las escuelas peninsulares pudieran arribar al otro lado del Atlántico y desarrollar un gusto estético en la sociedad porteña por este tipo de manifestaciones y el estilo de grandes maestros como José de Ribera, Francisco de Zurbarán o Bartolomé Esteban Murillo.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo, D. (1999). *Murillo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Baldasarre, M. I. (2006). Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina. *Anales Museo Paulista*, 14(1). São Paulo.
- Baldasarre, M. I. (2012). Consumo, coleccionismo y *operadores culturales*: el caso de Miguel Cané. *Estudios Curatoriales*, 1.
- Baticle, J. y Marinas, C. (1981). *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre*. Notes et Documents des Musées de France: París, vol. 4.
- Caturla, M. L. (1951). Zurbarán exporta a Buenos Aires. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario Buschiazzo»*, 4, pp. 39-43.
- Cerviño, M. E. (2007). El amor al arte, probablemente: Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino. *Apuntes de investigación*, 12, pp. 183-198.
- Corsani, P. V. (2014). La compra del Cristo en la cruz, de Francisco Pacheco. *El Greco y la pintura de lo imposible. 400 años después*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 52-61.
- De Oliveira César, L. (1988). *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*. Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.
- De Oliveira César, L. (1993). *Aristóbulo del Valle. Coleccionistas argentinos*. Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.
- Delenda, O. (2009). *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Fernández García, A. M. (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880- 1930*. Asturias: Universidad de Oviedo.
- Fernández García, A. M. (2003). *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- García Barrese, R. y Ribeiro, M. B. (2013). Mercado del arte en Buenos Aires. El caso de las subastas. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- García Viñuales, R. (noviembre-diciembre 1999) Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo. *Goya*. Madrid, 273, pp. 353-360.
- Gutiérrez Viñuales, R. (1999). Salones y marchantes de arte en la Argentina (1890-1925). *Archivo Español de Arte*. Madrid, 286, pp. 159-170.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2007). Pintores y dibujantes españoles en la Argentina. *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires. CEDODAL-Junta de Andalucía, pp. 57- 62.

- Ivelić Kusanović, M. y Galaz Capechiacci, G. (1981). *La Pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Kinkead, D. (1973). *Juan de Valdés Leal 1622-1690: His Life and Work*. Ann Arbor: University of Michigan, 2(145), p. 468.
- Larco, J. (1964). *La pintura española en Argentina*. Lyra: Buenos Aires.
- Lleó Cañal, V. (2008). Julián Benjamín Williams y el comercio de arte en la Sevilla del siglo XIX. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 36, pp. 187-202.
- López-Roberts, M. (1931). *Impresiones de arte (Colecciones particulares)*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A.
- Mayer, August L. (1926). *La pintura española*. Barcelona y Buenos Aires: Editorial Labor.
- Merchán Cantisán, R. (1979). *El deán López-Cepero y su colección pictórica*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Pacheco, Marcelo E. (agosto 2005). Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930. *Ramona, Revista de Artes Visuales*. Buenos Aires, pp. 6-17.
- Padilla y Borbón, I. (1965). *Museo municipal de Arte Español Enrique Larreta*. Buenos Aires.
- Pérez Sánchez, A. (2006). *Ribera*. Unidad Editorial, 2005.
- Pérez Sánchez, A. (2010). *Pintura barroca en España: (1600-1750)*. Madrid: Cátedra.
- Prieto Ustio, E. (2015). Pinturas y pintores peninsulares en el ámbito de Nueva España durante la primera mitad del siglo XVII. *Actas del I Congreso Internacional América-Europa*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pp. 193-215
- Prieto Ustio, E. (2017). Comercio artístico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante la primera mitad del Seiscientos. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: SAV, Universidad de Sevilla, pp. 611-627.
- Serrera, J. (1988). Zurbarán y América. *Zurbarán. Museo del Prado. 3 de mayo-30 de julio*. Madrid: Ministerio de Cultura y Banco Bilbao-Vizcaya.
- Serrera, J. M. y Valdívieso, E. (1985). *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez.
- Serventi, M. C. (2003). *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Asociación Amigos del MNBA.
- Telesca, A. M. y Burucúa, J. E. (1989-1991). Schiaffino en Europa. La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen. *Anales del Instituto*

- de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario Buschiazzo»*, 27-28. Buenos Aires: UBA.
- Torre Revello, J. (1948). Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario Buschiazzo»*, 1. Buenos Aires: UBA, pp. 132-143.
- Valdivieso, E. (2003). *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso, E. (2010). *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso.
- VVAA (1933). *Catálogo Exposición Pintura Española. De los primitivos a Rosales*. Buenos Aires: Amigos del Arte.
- VVAA (1947). *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*. Comisión Nacional de Cultura: Buenos Aires.
- VVAA (1980). *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- VVAA (1994). *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Madrid: Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995.
- VVAA (2015). *Zurbarán: una nueva mirada*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

«*ELOI, ELOI, ¿LAMA SABACTANI?*»
EL CRISTO DE MAYO EN LA HISTORIOGRAFÍA:
PERPETUACIÓN DE SU TIPOLOGÍA
ICONOGRÁFICA Y MODELO ESTÉTICO
EN EL ARTE COLONIAL EN CHILE

*Antonio Marrero Alberto*¹

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
antonio.marrero@pd.uai.cl

RESUMEN

El Cristo de Mayo de la Iglesia de San Agustín en Santiago de Chile se erige como una de las piezas coloniales más importantes del país. Tallado entre 1610 y 1612 por fray Pedro de Figueroa, de origen peruano, despierta la admiración de investigadores pues se sale del anonimato, algo poco común entre las obras conservadas de este período, pero también convoca a los fieles por su carácter milagroso. El objetivo principal de este artículo es el de abordar la implementación de la tipología iconográfica y el modelo estético del Cristo de Mayo, atendiendo a las diferentes representaciones que del mismo existen en territorio chileno. También observaremos aquellas imágenes que, con variantes que atienden a iconografías similares, como el Cristo de Burgos o el Cristo de los Temblores, presentan concomitancias evidentes con el que se aloja en el templo agustino. Y para entender su importancia para el pueblo, lo contextualizaremos teniendo en cuenta su mencionado protagonismo como primera pieza colonial atribuida e imagen milagrosa, superviviente al terremoto del 13 de mayo de 1647. Partiendo de una metodología que implica no sólo la lectura de las fuentes de variada procedencia

¹ CONICYT Postdoctorado FONDECYT N° 3180174.

que la referencian, sino también la comparación de sus características formales y sus diferencias con otras similares, profundizaremos en su devenir histórico y artístico. Este estudio muestra la importancia del trasiego cultural oceánico, derivado de los procesos comerciales propios de la época de los descubrimientos y el enriquecimiento de las metrópolis a costa de las materias primas y las riquezas explotadas en el continente americano, que se denota a partir de la importación y exportación de piezas, artistas y tipologías iconográficas. La difusión de estos modelos enriqueció el acervo cultural de los territorios conquistados y sirvió para la formación de los artistas propios del lugar. Definitivamente, el Cristo de Mayo es fruto de la mezcla y el mestizaje, favorece con su hechura y policromía la evangelización de la Capitanía General de Chile, y merece un monográfico que lo investigue desde la multidisciplinariedad que es propia y merecedora cualquier pieza artística.

Palabras clave: Cristo de Mayo; historiografía; iconografía; arte colonial

ABSTRACT

The May Christ of the San Agustín Church in Santiago de Chile stands as one of the most important colonial pieces in the country. Carved between 1610 and 1612 by Fray Pedro de Figueroa, of Peruvian origin, it arouses the admiration of researchers, because it leaves the anonymity, something rare among the works preserved from this period, but also summons the faithful for its miraculous character. The main objective of this article is to address the implementation of the iconographic typology and the aesthetic model of the Christ of May, taking into account the different representations that exist in the Chilean territory. We will also observe those images that, with variants that serve similar iconographies, such as the Christ of Burgos or the Christ of the Earthquakes, present evident concomitants with the one that is housed in the Augustinian temple. And to understand its importance for the people, we will contextualize it, taking into account its mentioned protagonism as the first attributed colonial piece and miraculous image, survivor of the earthquake of May 13,

1647. Starting from a methodology that implies, not only the reading of the sources of varied origin that reference it, but the comparison of its formal characteristics and its differences with similar ones, we will deepen in its historical and artistic evolution. This study shows the importance of the oceanic cultural transfer, derived from the commercial processes of the time of the discoveries and the enrichment of the metropolis at the expense of the raw materials and the exploited riches in the American continent, which is denoted by the import and export of pieces, artists and iconographic typologies. The diffusion of these models enriched the cultural heritage of the conquered territories and served for the formation of the artists of the place. Definitely, the Christ of May is the result of mixing and miscegenation, favors with his workmanship and polychromy the evangelization of the Captaincy General of Chile, and deserves a monograph that investigates from the multidisciplinary that is proper and worth any artistic piece.

Keywords: *Christ of May; historiography; iconography; colonial art*

*Señor de Mayo, trágico, tosco y ensangrentado,
tallado como con ferocidad;
reliquia de tortura, fanatismo y espanto,
que abres los brazos magros como los abre el náufrago
en la hora final.*

*Señor de Mayo, pobre, primitivo y escuálido,
yo no traigo a tus plantas una hermosa oración,
sino que una plegaria tempestuosa y horrible,
una plegaria bárbara con corona de espinas,
una oración con brujas y charcos de sangre
y asco del corazón.*

*Yo no vengo a decirte que estoy triste y que te amo,
sino que la serpiente se enrosca en mi oración,
que va todo el infierno caminando conmigo,
y que no quiero tu perdón!*

Oración de la Quintrala
(A los pies del Señor de Mayo)²

² Obra de Ángel Cruchaga Santa María (1893-1964), es una relación histórica en verso del cataclismo de 1647 (Carrasco, 2001, p. 293).

CRISTO DE MAYO: IMAGEN Y REPRESENTACIÓN EN EL CHILE COLONIAL

Tal como se observa en el título empleado, el objetivo del presente artículo pretende abordar la implementación de la tipología iconográfica y el modelo estético del Cristo de Mayo (Fig. 1), atendiendo a las diferentes representaciones que del mismo existen en territorio chileno. También observaremos aquellas obras que, con variantes que atienden a iconografías similares, como el Cristo de Burgos o el Cristo de los Temblores, presentan concomitancias evidentes con el que se aloja en el templo agustino. Y para entender su importancia para el pueblo chileno, lo contextualizaremos teniendo en cuenta su protagonismo como primera pieza colonial atribuida e imagen milagrosa, superviviente al terremoto del 13 de mayo de 1647. El punto de partida es una metodología que implica no sólo la lectura de las fuentes de variada procedencia que la referencian, sino la comparación de sus características formales y sus diferencias con otras similares, profundizaremos en su devenir histórico y artístico.

Aunque no es el objetivo de este artículo estudiar la procedencia de esta tipología iconográfica, es inevitable que venga a nuestra mente la imagen del Cristo de Burgos, anónimo adscrito al lenguaje goticista, fechada en el siglo XIV y que se venera en la Catedral del mismo nombre (España). Nos encontramos ante un crucificado ya fallecido, con el cuerpo cubierto de laceraciones, cuyo máximo distintivo es el uso de faldellín. Encontrará veneración y reproducción en toda España e Hispanoamérica y, avalando este viaje transoceánico, existen ejemplos del Cristo de Burgos en las Islas Canarias (representado por autores como Lázaro González de Ocampo o Cristóbal Hernández de Quintana) o del Cristo de los Temblores en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas, fieles testigos de la importancia del trasiego de los mencionados modelos y la implementación de tipologías iconográficas para la conformación del patrimonio colonial canario e hispanoamericano.

Este camino tiene como destino el territorio que ocupará la Capitanía General de Chile,³ en el que observaremos la importancia del Cristo de Mayo en el ideario común chileno y la perpetuación de su modelo en numerosas obras de devoción pública y privada.

En definitiva, el estudio iconográfico e iconológico del binomio Cristo de Burgos y Cristo de Mayo es un reflejo de la idiosincrasia propia de los territorios del Nuevo Mundo que, en un intento por generar modelos y tipologías que respondan a su realidad, van ideando y conformando toda una amalgama de representaciones y formas que identifican a las artes plásticas coloniales hispanoamericanas durante los siglos XVII, XVIII e incluso el XIX. Al respecto, nos parece conveniente la siguiente cita:

Realidad, devoción e hipérboles lingüísticas se entremezclan así en su origen y trayectoria durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Su piadosa leyenda forma parte de la tradición popular y constituye la expresión chilena de una fórmula devota ampliamente extendida por toda América colonial: la imagen de advocación europea o peninsular que, instalada en alguna iglesia, convento o ermita, comienza a manifestar poderes sobrenaturales, adquiriendo un carácter milagroso para trocar su advocación primitiva –en este caso, el Cristo de Burgos– por una local. (Cruz, 2016, p. 40)

La imagen que es objeto de nuestro estudio adquiere un protagonismo relevante cuando, tras el derrumbe de la iglesia con el terremoto de 1647, sólo la pared de la que pende se mantiene en pie, quedando sana y salva. Esto lleva a la piedad y veneración por parte de los fieles, vigente hasta la actualidad:

Las imágenes son símbolos de lo sagrado, portavoces elocuentes de un mundo sobrenatural, testigos de la piedad directa y arrolladora de la gente. Este es el papel que desempeñan, entre otras, la Virgen del Socorro, la de las Nieves, la del Boldo; el Señor de Mayo, el Cristo de Burgos, el de la Veracruz

³ (...) las ricas maderas permitieron «hacer santos, figuras de talla, imágenes, retablos y cosas de curiosidad y moldura»; de factura local, tosca pero de sorprendente realismo es el Señor de Mayo, de San Agustín, en Santiago, obra del agustino Pedro de Figueroa (Guarda O.S.B., 2016, p. 349).

y otras advocaciones de Jesús, encauzando la devoción de los fieles. (Cruz, 1987, p. 4)

Como veremos en el próximo apartado, los autores incidirán en los detalles que, técnicamente, hablan de un trabajo cuya factura adolece de falta de proporción. Trabajado de manera tosca, cara expresiva y colores apropiados, la talla despertará el interés de aquellos que se acerquen al estudio del patrimonio colonial en Chile:

La talla es ruda y esquemática; carece del enérgico y emotivo naturalismo de los escultores hispanos del momento. La conformación de la anatomía es angulosa; el tórax acartonado y las extremidades someras se coronan de una cabeza viril, lo más logrado de la figura, que en violento y postrero espasmo vuelve su rostro al cielo. La expresión de este rostro no es recogida ni violenta sino agresiva, airada. La policromía, de un pálido cerúleo y de efecto mate, no muestra los excesos de sangre y cardenales de los crucificados posteriores. (Cruz, 2016, p. 40)

La transposición de la obra tridimensional a la bidimensionalidad del lienzo le resta la posibilidad de rodearla, indispensable para la veneración pública (salvo contadas excepciones, como puede ser la Virgen de Guadalupe, patrona de México, las imágenes objeto de devoción suelen ser esculturas o piezas de candelero), pero le aporta mayor superficie para la riqueza de representaciones, ya sea sumando personajes, guirnaldas u otros. Esta repetición del mismo modelo lo acerca a todos los individuos que deseen tenerla para su devoción privada o pública y favorece, aún más, su calado en el ideario común:

Un punto aparte es la relación entre escultura sagrada y pintura sagrada, siendo retratadas de manera pictórica ciertas representaciones de bulto que tienen un carácter santo por sí mismas, y se ganan el derecho de ser representadas, añadiéndole inclusive características divinas. Ejemplo de este fenómeno abundan en la historia de la Iglesia, pero tenemos varios bastante cercanos como el Cristo de Mayo, las Inmaculadas Coloniales y el Cristo de los Temblores. (Vargas, 2010, pp. 48-49)

Tanto pinturas como esculturas responden a las necesidades propias de los territorios recién invadidos por los españoles. Dichas necesidades eran mover a la fe a los indígenas para que abrazaran la religión católica, la cual adoptó elementos propios de las civilizaciones primigenias para facilitar su tránsito a la nueva fe. Mover al sentimiento y a la devoción era absolutamente necesario, por lo que la adopción –en ocasiones *in extremis*– de las formas y los ideales post-trentinos, está más que justificada:

Al servicio de la fe y de la corona, el pintor y el imaginero virreinal revisten las formas, los personajes divinos y sacros de elementos reconocibles y exacerbaban el sentido emocional y narrativo de sus obras para lograr un simbolismo devoto más asequible a la mentalidad de aborígenes y mestizos. El desarrollo de la espiritualidad contrarreformista europea y su traducción a la imagen plástica brinda modelos que aquí en América son exagerados hasta la consecución del impacto deseado. (Cruz, 1986, pp. 75-76)

Al igual, las mismas imágenes debían mantener a los católicos bajo el manto ideológico de la Iglesia, cumpliendo el Cristo de Mayo con ambos cometidos. En definitiva, nos encontramos ante una obra que, debido a su devenir histórico y características propias, encuentra lugar preeminente en el sentimiento religioso chileno, el cual continúa hoy en día.

HISTORIOGRAFÍA EN CUANTO A LA HISTORIA Y DEVOCIÓN DEL CRISTO DE MAYO

(...) El Señor de Mayo, tallado entre 1610 y 1612 por el religioso agustino e imaginero autodidacta Pedro de Figueroa (...) vivió en Chile de 1604 a 1620, y llevado de su celo religioso fundó una cofradía, donde se enseñaba las verdades del Señor. El buen fraile poco sabía de escultura, pero ello no era obstáculo para iniciara a mucha gente en la talla de la madera. Según parece, talló varios Cristos en madera, entre los que se cuenta el Señor de Mayo, imagen que ostenta una mirada enérgica y un sello realista de majestad, se ve la mano

de un buen ingenio de tallador. Este Señor de la Agonía estuvo venerándose muchos años en la capilla de la familia de los Ríos y Lisperguer y en 1613 pasó al Convento y templo de los agustinos, según se cuenta, debido a que su cara no era grata a la disoluta doña Catalina, quien le increpó un día: ¡Fuera, que yo no quiero hombres en mi casa que me pongan mala cara! Andando el tiempo, dispuso en su testamento que dos cirios estuvieran alumbrándolo siempre, y a su muerte, ser enterrada a los pies del Cristo, de quien llegó a ser ferviente devota. Sobrevino, a poco de ser entregada esta imagen a la veneración pública, el terremoto del 13 de Mayo de 1647, aunque se desplomó la nave agustina bajo la cual se adoraba al Crucificado, este no sufrió daño alguno, quedando intacto su altar, sucediendo el extraordinario hecho de que su corona de espinas le descendiese al cuello, siendo más tarde imposible volvérsela a las sienes. (Melcherts, 1966, p. 28)



Fig. 1. Fr. Pedro de Figueroa, *Cristo de Mayo* (1613), madera policromada. Iglesia de San Agustín, Santiago de Chile (fotografía del autor).

Dicha cita, como primer acercamiento, resulta esclarecedora en cuanto a la historia vinculada a la imagen. Hasta el momento, ha sido adjudicada al padre agustino Figueroa, que llegó a Chile en febrero de 1604, cuando contaba con 24 años:

(...) traía todavía en sus manos la fragancia del óleo santo, con que había sido ungido sacerdote. Fue, dice el P. Olivares, uno de aquellos ministros de Dios que tienen tan bien ordenada la caridad... que, según el consejo del Apóstol, atienden a sí mismos, y después a la doctrina; porque sería el mayor desacierto cuidar las viñas ajenas y descuidarse de la propia. No era de los tales Siervos de Dios, sino que con prudentísima economía partía los tiempos y los cuidados entre la vigilancia sobre su propia perfección y la solicitud de los prójimos..., pasando incesantemente en el confesionario..., y dando abasto a innumerable gente, que le seguía, pendiente de sus palabras, que todas eran de vida eterna. (López, 1977, p. 3)

Fruto de esa devoción es la fundación mítica de una cofradía para indios y mulatos (Maturana, 1905, p. 43; Falch, 1995, p. 43) que lo sensibiliza con la realidad de los estratos más bajos de la sociedad colonial. El uso de la advocación de la Virgen de Chiquinquirá, fuertemente relacionada con la tipología mariana de la Candelaria, habla de un sincretismo necesario para integrar a la población indígena en una comunidad eminentemente católica. En tal sentido se destaca la creación, con reglamentación y acta fundacional, de la cofradía de Jesús, María y San Nicolás de la Penitencia, la cual contaba con una procesión que, en memoria de lo acaecido con el terremoto, ocurría entre las diez y las once de la noche (Carrasco, 2001, p. 291).⁴

Aunque en sus inicios se menciona como Señor de la Agonía, no debería extrañarnos el cambio de nombre de la imagen del Cristo. La re-semantización se produce tras el terremoto de Chile en 13 de mayo de 1647, que supuso la destrucción de ciudades enteras, quedando en pie en la capital santiaguina la Iglesia de San Francisco

⁴ Para profundizar en lo relacionado con las cofradías en Santiago de Chile en el siglo XVIII, recomendamos: Ovalle, 2018.

y el muro que sostenía la imagen en la Iglesia de San Agustín.⁵ Resulta llamativo que hable de obras en plural, pues la única que nos ha llegado es el mentado Cristo. Esta afirmación es compartida por varios autores, dando descripción, incluso, de una pieza que representaría a La Muerte. Debió ser digna de admiración y temor, pues dio sobrenombre a una calle:

De las obras de Figueroa se conservó hasta hace poco en el convento de Santiago una talla en madera que semejaba, dicen los testigos, «un esqueleto revestido de piel humana, la sien adornada de laureles, disparando su pavorosa y mortal saeta». Todavía en los comienzos del siglo XIX la calle de Agustinas en este tramo era conocida con el nombre de calle de la Muerte por esta tétrica escultura (Pereira, 1965, p. 32).

La imagen del Cristo de Mayo también está rodeada de la leyenda que lo asocia, en sus inicios, con Catalina de los Ríos y Lisperguer—más conocida como La Quintrala y obsequiada a los agustinos—, pues no soporta su mirada que la expone, como un espejo, a su vida decadente y a sus pecados. Aunque de innegable romanticismo, las fechas no coincidirían, pues la obra estaría en el santuario veinte años antes del terremoto, realizada *ex profeso* para el lugar en el que fue colocada (Roa, 1929, p. 18).

El padre Figueroa no fue considerado un buen escultor por la gran mayoría de los investigadores, aunque muchos insisten en su habilidad para enmascarar esta carencia con el amor que sentía por las imágenes que realizaba, el cual era capaz de proyectarse al espectador a través de las mismas. Así, fue capaz de captar el momento exacto en el que se dirige a su padre antes de morir:

Y a la hora novena Jesús clamó a gran voz, diciendo: *Eloi, Eloi, ¿Lama sabactani?* Que traducido es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? Y algunos de los que estaban allí decía, al oírlo: Mirad, llama a Elías. Y corrió uno, y empapando una esponja en vinagre, y poniéndola en una

⁵ El mismo Quiroga recoge el hecho de que, salvo el templo de San Francisco, que pierde su torre y parte de los muros del convento, el resto de la las construcciones de la ciudad se reducen a escombros (Quiroga, 1979, p. 381).

caña, le dio a beber, diciendo: Dejad, veamos si viene Elías a bajarle. Más Jesús, dando una gran voz, expiró.⁶

Aquellos que han escrito acerca de la imagen, no han sido ajenos a este hecho, dejando constancia de la expresividad del rostro de Cristo, sus posibles deficiencias técnicas y su capacidad para transmitir y llegar a los que lo observan⁷:

Debido a la inexperta mano de fray Pedro de Figueroa, esta imagen, que representa al Señor crucificado, ostenta defectos anatómicos evidentes, junto a una rigidez que denuncia a un principiante. Pero la expresión del rostro es tan viva y penetrante dentro de una casi inhumana expresión de dureza, que no se puede negar al tallista la capacidad de traducir estados de ánimo. (González, 1978, pp. 34 y 38)

(...) el P. Agustino Pedro Figueroa, venido a nuestra tierra en 1604, hizo varias imágenes rústicas. El Señor de Mayo es también de factura basta, se asemeja a un tronco de árbol con sendas ramas abiertas en forma de brazos. Se observa cierto estudio en el rostro que, sin ser una maravilla anatómica, tiene un no sé qué de severidad y una expresión dolorida inigualable, de la cual carecen otras similares aun superiores como manifestación artística. EL P. Figueroa quiso ser original y logró su cometido: se propuso mostrar el rostro del Maestro en ese momento en que «dando una voz fuerte, expiró». (Araneda, 1969, pp. 9-10)

Llegan incluso a remontarse al período en el que Figueroa pasó en el Perú, en su infancia y adolescencia, para justificar la hechura de la pieza, sus facciones y expresividad:

(...) el autor del Cristo de Mayo no había estudiado jamás escultura. De todos modos, en su convento de origen pudo ver a diario, desde su primera juventud, hermosas muestras de arte quiteño y cuzqueño e, incluso, a los artífices ejecutando sus obras. Esto, unido a un intuitivo manejo de la gubia

⁶ Mc 15, 34-37 (Nuevo Testamento, La Biblia).

⁷ Además de las citas textuales expuestas, recomendamos las siguientes lecturas: Edwards, 1933, pp. 35-36; Estelle, 1974, pp. XIII-XIV; Lyon, 1978, pp. 93-95; Melcherts, 1982, pp. 13-15; Rojas, 2015, p. 395.

y a la necesidad de dotar de imágenes sacras a su convento adoptivo, dieron por resultado un extraordinario escultor, que supo imprimir a su obra la fuerza expresiva y misteriosa de lo que se hace mitad de instinto, mitad de amor. (Carrasco, 2001, p. 286)

Sin embargo, en un intento por ir más allá de lo tangible y trascendiendo lo físico, Carrasco Notario se desliga de lo expuesto para hablar de una representación real y cruda del momento más cruento en la vida de Jesucristo, el instante anterior a su muerte:

(...) debemos mirar esta obra tan singular como un todo, dejar de lado la manía aristotélica de desmenuzar en partes, para contemplar la cabal y poderosa obra artística que tenemos delante nuestro. No es un estudio anatómico para estudiantes de medicina; no es el Cristo retorcido y lacerado del barroco hispano, ni es el Cristo-efebo, plácido y sobrehumano en su belleza inmarcesible; es, ni más ni menos, el impactante retrato del más humano y desolador momento de la Cruz, cuando dando una fuerte voz el Divino Maestro expira. Es el retrato del anonadamiento y de la soledad indecible. Todo está cifrado allí, en ese leño venerable; no sólo en el rostro, que nos desgarran en un trance de angustia inefable, sino en el todo de ese cuerpo rígido, inutilizado, tan casto y entregado a su cruz (2001, p. 289).

Pero el Cristo de Mayo destaca sobre el resto de imágenes por el milagro acaecido con motivo del terremoto. La sociedad chilena vio en el sismo el castigo divino por sus pecados, tal como lo explica López Varela:

Chile, hasta el año 1647, era una mezcla de virtud y de vicios, de abnegación y crueldad, de caridad y de egoísmo. Además la moralidad era letra muerta; los crímenes se cometían sin miramiento alguno; el concubinato era un complemento de la vida y los casamientos con hijos de uniones vedadas eran muy repetidos y, lo que es más grave aún, los sacrilegios se sucedían con mucha frecuencia. (...) La ciudad de Santiago se gloriaba del lujo y ostentación de sus construcciones: unos, por devoción se preocupaban del aumento y ornato de los templos y otros, llevados por su vanidad, de

las comodidades de sus propias casas y edificios. En tal estado de cosas, Dios juzgó oportuno descargar sobre este pueblo su mano vengadora para despertarlo del sueño del pecado y de los vicios, y para recordarle que si bien Él era bueno, también era justo. (1977, p. 6)

En una de las cartas de la época, diez días después de la catástrofe, explica de la siguiente manera el hecho mentado:

A trece de mayo de este año de 1647, como a las diez y media de la noche, hubo en esta ciudad de Santiago de Chile un terremoto o temblor que duró como tres credos rezados, y con tan grande estrépito y violencia que la arruinó toda por el suelo.⁸

Sabemos que, en ese preciso momento, el Cristo de Mayo estaba colocado en uno de los altares del santuario, especificando su lastimosa situación,

(...) en un tabique que cerraba un arco de la nave del Evangelio, tan fácil de caer, que cualquier movimiento más o menos fuerte lo habría podido echar por tierra (...). Cayó toda la nave, pero el Cristo quedó intacto en la Cruz, sin que se lastimase el dosel, pendiente de un solo clavo de la mano derecha y con los ojos vueltos al cielo y con la corona de espinas que tenía en la cabeza, puesta por argolla al cuello. (López, 1977, pp. 10-11)

El padre Olivares llega a afirmar que, en el momento del terremoto, fray Figueroa se encontraba junto a la imagen, pues acababa de encender las luces que lo alumbraban:

Olivares en el libro 4º de su historia de Chile, dice así: «A poco rato de haber encendido luces el Padre Fr. Pedro de Figueroa a su devota i sagrada imájen del Señor de la Agonía, que tenía colocada en su altar, vino un temblor tan recio, que echó por tierra el techo de la capilla i parte de la muralla que era de piedra, cayendo todo esto a los pies del Señor como

⁸ Carta Miguel de Lerpa al rey Santiago, 23 de mayo de 1647 (Gay, 1852, tomo II, p. 468). Por su gran cantidad de citas a fuentes primarias, recomendamos: Palacios, 2016b, pp. 59-88.

en señal de tributarle reverencia; pero sin tocar su cuerpo, ni siquiera apagar las dos antorchas de cera que ardan en el altar. El terremoto no hizo mas efecto en la Santa imájen del crucificado, que el mui extraordinario de bajarle a la garganta la corona que estaba bien ajustada a la cabeza. I aunque despues se intentó pasarla a su lugar, no se pudo conseguir por mas esfuerzos que para subirla se hicieron, i en esta forma persevera hasta hoi con mucha veneracion del pueblo».⁹

Es este el escrito que se toma como fuente principal para atribuir la imagen cristológica a la mano del fraile, pero si atendemos a cuestiones terminológicas, nos asalta cierta duda en cuanto a su autoría pues, según se lea «a su devota i sagrada imájen», permite dos interpretaciones: la imagen ha salido de su gubia o el fraile presenta una veneración especial por dicha obra. A la espera de la consulta de fuentes primarias que puedan arrojar luz sobre esta cuestión, no podemos más que recurrir a la cita de aquellos que nos han precedido.

Llegados a este punto, debemos atender al hecho que le ha dado semejante fama y es que, tras el terremoto, la pared que lo sostenía no cayó, dejando la imagen incólume, sorprendiendo a todos los que la vieron. Pero esto no fue todo, pues la corona de espinas cayó hasta su cuello y, aunque se intentó devolver a su posición primigenia, fue imposible, quedando de este modo hasta el día de hoy.

San Agustin ha sesenta años, que está edificando un suntuoso templo, todo él de cal i canto: que estaba acabado el edificio de la nave principal, porque tenia tres: estaban levantadas dos bóvedas, i para la perfeccion cabal, se comenzaba todo a cubrir. En la nave del Evangelio, que estaba cubierta de obra gruesa, se celebraba. Cayó todo i lo que no ha caido, está en mucho peor andar, que lo que cayó, porque por mil partes abierta una tan grande maquina, no le sirve a los relijiosos, sino de horror i espanto. Tienen estos padres un devotísimo crucifijo, fabricado por milagro, porque sin ser ensamblados, le hizo ahora cuarenta años un santísimo relijioso; estaba en

⁹ El Señor de Mayo o sea, Memoria documentada del espantoso terremoto que asoló a la Ciudad de Santiago de Chile el lunes 13 de Mayo de 1647. Santiago de Chile: Imprenta Julio Belin i Ca., 1852, pp. 5-6. En el documento se hace una cita textual del texto sobre historia nacional realizado por Miguel de Olivares (1713-1793).

el tabique, que cerraba un arco tan fácil de caer, que no tenía que obrar en el temblor, i caida la nave toda, quedó fijo en su cruz, sin que se lastimase el dosel. Halláronle con la corona de espinas en la garganta, como dando a entender, que le lastimaba una tan severa sentencia; i nos prometimos para lo quedaba su grande misericordia. (1852, pp. 31-32)

Cuentan las fuentes consultadas que el pueblo chileno sacó en procesión varias imágenes religiosas, entre las que se encontraban el Cristo que es objeto de nuestro estudio, doblemente milagroso por su salvación ante el temblor y por la corona de espinas alojada en su cuello:

Para intentar frenar las continuas y violentas réplicas, y de acuerdo a la mentalidad de la época, los sobrevivientes organizaron rauda y espontáneamente dos procesiones que recorrieron las calles del centro de la ciudad y confluyeron en la Plaza de Armas. Una de ellas tuvo como punto de partida la iglesia de San Francisco, y la otra salió desde el arruinado templo de San Agustín. (Palacios, 2016a, pp. 43-44)

(...) quiso su divina majestad que tuviesen en este trabajo por alivio un pastor como el doctor don fray Gaspar de Villarroel que acudió luego para el consuelo de las almas herido del terremoto a la catedral (que la mayor parte de ella estaba en el suelo, y lo demás amenazando al ruina) a sacar el Santísimo Sacramento a la plaza, con cuyo ejemplo nos movimos los religiosos de nuestro padre san Agustín a llevar un santo crucificado en procesión que fue la prenda que nos quedó, por ser devotísimo, y parecer imposible que hubiese quedado sin lesión alguna en la parte donde estaba.¹⁰

(...) le trajimos en procesión a la plaza, viniendo descalzos el Obispo, y los religiosos, con grandes clamores, con muchas lágrimas, y universales gemidos. (Villarroel, 1657, p. 650)

A partir de ese preciso instante, se instituyó de manera oficial una procesión conmemorativa que reuniera al pueblo chileno y las autoridades pertinentes, en torno a la imagen del Cristo de Mayo, conmemorando así el milagro comentado (1852, pp. 4-7). Incluso se

¹⁰ Carta de los religiosos de san Agustín al rey. Santiago, 21 de mayo de 1647. Archivo General de Indias, Fondo Audiencia de Chile, leg. 27, s/f. Transcrito por: Palacios, 2016a, p. 44.

promulga una ley que regula este hecho.¹¹ La procesión se ha venido celebrando desde entonces, hasta la actualidad (López, 1977, p. 4; Cruz, 2016, p. 41).

PERPETUACIÓN DEL CRISTO DE MAYO EN EL ARTE COLONIAL EN CHILE

Chile, como el resto de las regiones, demanda obras de arte para veneración y culto de sus habitantes, por lo que las importa de los talleres del virreinato o financia a través de artistas de la región. En el caso que nos ocupa, el Cristo de Burgos se implementa en tres variantes: el Cristo de Mayo, el Calvario y el Cristo de los Temblores. De cada una presentamos dos ejemplos, a su vez con sus características propias, pero que permiten trazar un eje discursivo en cuanto al trasiego de obras y modelos, que tiene su origen en la metrópoli, cruza el Atlántico con recalo en las Islas Canarias, penetra por los centros de poder del Virreinato del Perú y desemboca, finalmente, en la Capitanía General de Chile.¹²

Cristo de Mayo con la Virgen María San Juan, María Magdalena y religiosa carmelita

Esta obra resulta interesante en cuanto a que es una de las más conocidas, salida de los talleres de un artista chileno, pues las atribuciones efectuadas siempre la han vinculado a la producción local (Fig. 2). El binomio resultante de la idealización y el esquematismo de los rostros podría recordarnos a la pintura cuzqueña, aunque por las características anatómicas del crucificado y de los ropajes, más la colocación de los personajes, sabemos que no se trata de una obra de esa procedencia. Tal como comentábamos en la introducción, el

¹¹ En dicha ley, firmada el 2 de agosto de 1832, se fija el orden de precedencia de los magistrados y empleados de la República, la provincia y la ciudad de Santiago, así como las fiestas religiosas y civiles de asistencia solemne entre las que se encuentra la del Cristo de Mayo, el día 13 de dicho mes. Boletín de las Leyes, y de las Órdenes y Decretos del Gobierno (1846, pp. 156-159).

¹² En la actualidad nos encontramos trabajando en una monografía que aborde el estudio de este viaje transoceánico, tomando el binomio Cristo de Burgos - Cristo de Mayo, como eje de este proceso artístico.

lienzo da cierta libertad en cuanto a la riqueza de representaciones, impensable o más dificultoso en el caso de una escultura. En relación con las representaciones del Cristo de Burgos y el Cristo de los Temblores, todos comparten el faldellín característico, el cual será común a todas las obras que estudiemos:

Le cubre de la cintura a las rodillas un faldellín de encaje similar al que lleva el Señor de los Temblores o El Señor de los Milagros de Lima y su antecedente peninsular, El Cristo de Burgos. La posición hierática y las heridas de los latigazos, están distribuidos simétricamente por el cuerpo. A la izquierda del cuadro se muestra a María en su representación como Virgen de la Soledad o Dolorosa y, en el flanco derecho, San Juan, con un pañuelo en la mano enjugando sus lágrimas. A los pies de Cristo, a escala más reducida, la Magdalena y una monja carmelita, que corresponde con probabilidad a la Religiosa que encargó la pintura. Completa la obra una guirnalda de flores que corona el borde superior y los flancos hasta la mitad. (Mebold, 1985, pp. 174-175)¹³

Cristo de Mayo

Resulta llamativa esta representación, en cuanto a que nos encontramos ante una pieza que se adscribe a las artes decorativas y que debió de servir para el culto privado, ya sea de un individuo del ámbito civil o religioso (Fig. 3). En la parte frontal se representa al Cristo de Mayo, con el faldellín ribeteado con encajes y en el cuello alojada la corona de espinas. A los pies observamos una calavera con las tibias cruzadas, remembranza de la leyenda que afirma de Cristo fue crucificado sobre la tumba de Adán, además de símbolo de la muerte que está apunto de tener lugar.

¹³ También consultar Cruz, 1995, p. 180; así como el catálogo de la exposición Chile mestizo. Tesoros coloniales (2009, p. 186).



Fig. 2. Cristo de Mayo con la Virgen María, San Juan, María Magdalena y religiosa carmelita, anónimo chileno (siglo XVIII). Óleo sobre tela, 190 x 140 cm. Convento del Carmen de San José o Carmen Alto, Santiago de Chile (fotografía de Mebold, 1985).



Fig. 3. Cristo de Mayo (crucifijo), anónimo chileno (siglo XVIII). Madera policromada, 45 x 29 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile (fotografía recuperada de <http://www.surdoc.cl/registro/3-42207>).

Calvario

La imagen se enmarca por sendas pilastras con decoración renacentista (Fig. 4). Al interior, la escena típica del Calvario, con la Virgen María a la izquierda, María Magdalena arrodillada a sus pies dirigiéndose hacia Cristo crucificado, y en el lado derecho San Juan Evangelista. Los tres personajes van ataviados con vestimentas de los colores que les son típicos y decoración vegetal en dorado, lo que nos permite atribuir esta obra a talleres cuzqueños. La cruz se encuentra ribeteada de plata y remata con detalles dorados, lo cual recuerda a la costumbre, tan extendida en las colonias, de decorar y acristalar dichas cruces. El cuerpo de Cristo, con el sol y la luna antropomorfados a ambos lados, presenta potencias doradas y faldellín ribeteado de encaje, heredero del ya mencionado Cristo de

Burgos y de los Temblores. El marco tallado y policromado es de clara tendencia barroquizante.

Calvario

Para esta obra (Fig. 5), contamos con la descripción que realiza Mebold en su estudio sobre el patrimonio colonial en los conventos de religiosas de fundación antigua en Chile:

(...) estimamos inscribirse en el barroco alto peruano. En el eje de esta composición simétrica se dispuso al Señor Crucificado cubierto con un faldellín de encaje, que abarca de la cintura a las rodillas. La imagen, de gran tamaño, domina el cuadro; a su derecha con los brazos cruzados su Madre, quien parece escuchar las últimas palabras dirigidas a ella: «mujer he ahí a tu hijo» aludiendo al discípulo Juan, presente a su izquierda. (...) Sin duda, el crucificado representa la figura característica del célebre Señor de los Temblores que se venera en Cuzco, y del Señor de los Milagros, limeña, imágenes que a su vez provienen del Cristo de Burgos. (1985, p. 163)



Fig. 4. Calvario, escuela cuzqueña (siglo XVII). Óleo sobre lienzo, 150 x 167 cm. Aplicaciones doradas y marco de época. Museo del Carmen de Maipú, Santiago de Chile (fotografía del catálogo, 1978).



Fig. 5. Calvario, anónimo altoperuano, siglos XVII-XVIII, óleo sobre lienzo, 160 x 128 cm. Convento del Carmen de San José o Carmen Alto, Santiago de Chile (fotografía de Mebold, 1985).

Cristo de los Temblores

El cuadro que nos compete a continuación se encuentra en una celda de la planta baja del claustro del Convento de San Francisco que hoy funciona como museo (Fig. 6). Mebold ofrece una definición gráfica de las características de la obra, la cual se asemeja a la descrita anteriormente:

Es un cuadro de devoción, bastante común en las regiones donde se dan con cierta frecuencia estos fenómenos telúricos como en las regiones de Chile, Perú y Ecuador, en lo referente al Virreinato del cual pertenecían dichos territorios que era el del Perú. No se da en Bolivia por cuanto esa zona carece de movimientos sísmicos. (...) Desde su cintura le cubre un faldón que alcanza hasta bajo sus rótulas. Presenta numerosos pliegues algo arqueados en la región lumbar a la cual cubre. En su extremo inferior se muestran algunos bordados

planimétricos que hacen ver su tendencia a la bidimensión. Las extremidades superiores ostentan masas musculares en extrema tensión. Con todo, en las inferiores, tratadas más someramente, sólo son apreciables los tibiales anteriores y entre sombras, los gastrocnemios que apenas son perceptibles. (2010, pp. 328-330)¹⁴

Cristo de los Temblores

Aunque perteneciente a la Colección Gandarillas y expuesta, de manera temporal, según demanda y temática de las exposiciones organizadas por sus salvaguardantes, nos encontramos ante un lienzo que repite la iconografía y soluciones que se extendieron por todo el Virreinato del Perú, para vanagloria del Cristo de los Temblores (Fig. 7). Isabel Cruz ofrece una descripción detallada:

Devoción local, como la del denominado «Cristo de Mayo» de la iglesia de San Agustín de Santiago, ligada en su significado al terremoto de 1647, es la del «Señor de los Temblores», imagen escultórica de devoción en la Catedral de Cusco y que se relaciona con el gran sismo ocurrido en la ciudad en 1650. El Taitacha de los temblores es una imagen escultórica de Cristo muerto en la Cruz que trueca en lacerante expresividad el realismo con que trata la escultura barroca española la iconografía del Crucificado. De maguey y tela encolada, ejecutada hacia 1575, probablemente por un indígena, se le atribuyen milagrosos poderes en ese terremoto, por lo que hasta hoy se venera en el señalado emplazamiento dentro de la Catedral de Cusco. La gran devoción que suscita en el pueblo este género de representaciones, ajena a los cánones clásicos y con reminiscencia de las imágenes milagrosas de la Edad Media, así como las dificultades para lograr su reproducción escultórica, motivaron en cambio, en la época, una nutrida producción de imágenes pictóricas, como la de la Colección Gandarillas, acentuadamente bidimensionales, de hieráticas fisonomías, cuerpo rígido y piel oscurecida, en concordancia con la permanente exposición del original a las emanaciones humanas y al humo de las velas. (2018, p. 100)

¹⁴ Consultar también: Cruz, 2017, p. 25.



Fig. 6. Cristo de los Temblores, anónimo cuzqueño (último tercio del siglo XVIII). Óleo sobre lienzo, 210 x 163 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile (fotografía del autor).



Fig. 7. Cristo de los Temblores, anónimo cuzqueño (c. 1700). Óleo sobre lienzo. Colección Joaquín Gandarillas, Santiago de Chile (fotografía de Cruz, 2018).

CONCLUSIÓN

El principal resultado de esta investigación es la certeza de que la imagen del Cristo de Mayo es sólo la punta de iceberg de un entramado de influencias mucho mayor. La implementación de la tipología iconográfica y el modelo estético del Cristo de Burgos se hace evidente en las representaciones que del mismo, así como del Cristo de los Temblores, del de Mayo y los Calvarios de crucificados con faldellín, existen en territorio chileno. Se abre así una vía de investigación inédita que pretendemos abordar en una futura y extensa publicación, en la que, trazando un hilo conductor e irrompible, se observe el viaje transoceánico que, ya sea mediante obras, grabados o artistas, realizan las influencias que enriquecen el patrimonio colonial. También se plantea un aporte metodológico que revela al Cristo de Mayo como referente, no sólo por la representación en sí y las características que le son inherentes, sino por todo el contexto que le rodea, en cuanto a su manifestación milagrosa y la devoción que el pueblo le profesa.

Esto plantea una realidad innegable: la obra de arte no puede descontextualizarse de su devenir histórico, pues este enriquece el análisis que de ella podemos hacer. Definitivamente, dicha imagen merece un estudio propio que ahonde en todas aquellas cuestiones que le afectan, ya sea de manera directa o tangencial, y que han sido planteadas en este artículo como un primer acercamiento a modo de estado del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Boletín de las Leyes, y de las Órdenes y Decretos del Gobierno* (T. II, Libros V, VI y VII). Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846, pp. 156-159.
- El Señor de Mayo o sea, Memoria documentada del espantoso terremoto que asoló a la Ciudad de Santiago de Chile el lunes 13 de Mayo de 1647*. Santiago de Chile: Imprenta Julio Belin i Ca., 1852.
- Chile mestizo. Tesoros coloniales*. Santiago de Chile: Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2009.

- AA.VV. (1966). *Pintura Colonial*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de Las Condes, s/f.
- AA.VV. (1978). *Catálogo del Museo del Carmen de Maipú*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, s/f.
- Álvarez Urquieta, L. (1933). *La Pintura en Chile. Durante el periodo colonial*. Santiago de Chile: Academia Chilena de la Historia.
- Araneda Bravo, F. (1969). *La imaginería colonial hispanoamericana*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de Las Condes.
- Carrasco Notario, G. (2001). La primera escultura chilena. El Señor de Mayo en el arte y la literatura nacionales. En R. Lazcano (Ed.). *XI Congreso Internacional de Historia de la Orden de San Agustín. Iconografía Agustiniiana*. Roma: Institutum Historicum Augustinianum, pp. 285-298.
- Cruz, I. (1987). *Arte y fe en Chile virreinal*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de Las Condes.
- Cruz de Amenábar, I. (1986). *Arte y Sociedad en Chile (1550-1650)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cruz de Amenábar, I. (1995). La pintura en el Reino de Chile. En R. Gutiérrez (Coord.). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*. Madrid: Cátedra, pp. 177-182.
- Cruz de Amenábar, I. (2017). *Museo de Arte Colonial San Francisco*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- Cruz de Amenábar, I. (2018). *Arte Colonial Americano. Colección Joaquín Gandarillas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cruz de Amenábar, I. y Fuentes González, A. (2016). Virgen milagrosa y primeras tallas virreinales (1550-1650). En C. Díaz Vial (dir.). *Escultura Sacra Patrimonial en Santiago de Chile (siglos XVI al XX)*. Santiago de Chile: Corporación de Patrimonio Religioso y Cultural de Chile, pp. 20-47.
- De Quiroga, J. (1979). *Memoria de los sucesos de la guerra de Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- De Villarroel, G. (1657). *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos pontificio y regio*. Madrid, por Domingo García Morras, vol. II.
- Edwards, A. (1933). Los misioneros de la conquista de Chile. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 2, pp. 21-45.
- Estelle, P. (1974). *Imaginería Colonial en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Falch, J. (1995). Cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria de los mulatos en el convento de San Agustín de Santiago de Chile. *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, 13, pp. 17-30.

- Gay, C. (comp.) (1852). *Historia física y política de Chile. Documentos sobre la historia, la estadística y la geografía de Chile*. Santiago: Imprenta del Museo de Historia Natural, tomo II.
- González Echenique, J. (1978). *Arte Colonial en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Guarda O.S.B., G. (2016). *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia. Desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé (1541-1826)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- López Varela, E. (1977). *Reseña histórica sobre la milagrosa imagen del Señor de Mayo que se venera en la Iglesia de los PP. Agustinos de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Lautaro.
- Lyon Edwards, J. (1978). *Impresiones personales, apuntes y comentario*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Maturana, V. (1905). *Historia de los agustinos en Chile* (T. I). Santiago de Chile: Impr. Valparaíso de Federico T. Lathrop.
- Melcherts, E. (1966). *El arte en la vida colonial chilena*. Valparaíso: Parera.
- Mebold K, L. (1985). *Catálogo de Pintura Colonial en Chile. Obras en monasterios y conventos de religiosas de antigua fundación*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Mebold Könenkamp, L. (2010). *Catálogo de Pintura Colonial en Chile. Convento-Museo de San Francisco* (T. II,). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Melcherts, E. (1982). *Introducción a la escultura chilena*. Valparaíso: Talleres de Ferrand e Hijos Ltda. Blanco 974.
- Ovalle Letelier, A. (2018). *Devoción, prestigio y sociabilidad. Cofradías en Santiago de Chile (1700-1770)*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario.
- Palacios Roa, A. (2016a). *Historia ilustrada de los Megaterremotos ocurridos en Chile entre 1647 y 1906*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Palacios Roa, A. (2016b). *Fuentes para la historia sísmica de Chile (1570-1906)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Pereira Salas, E. (1965). *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Roa Urzúa, L. (1929). *El Arte en la época colonial de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Rojas Abrigo, A. (2015). La Pintura en el Chile Colonial: Aspectos Generales. En M. Sánchez Gaete (dir.). *Historia de la Iglesia en Chile. En los caminos de la conquista espiritual*. Santiago de Chile: Edit. Universitaria, 1, pp. 369-397.
- Vargas Márquez, N. (2010). «Por medio de las imágenes: visiones de lo sagrado e imágenes sagradas». *Punto de Fuga*, 5, pp. 43-49.

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA OBTENCIÓN DE LA LIBERTAD EN LAS ISLAS CANARIAS Y EL CHILE REPUBLICANO (SIGLOS XVIII Y XIX)

Sara Barrios Díaz
Universidad de La Laguna
sbarrios@ull.edu.es

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis comparativo de dos casos caracterizados por tener como protagonistas a dos mujeres, una esclava y otra liberta, así como las relaciones interfamiliares que se producen y dan lugar al conocimiento de estas dos realidades. A pesar de que se sitúan cronológicamente en los siglos XVIII y XIX, con una franja temporal de casi treinta años, es suficiente para reflejar los objetivos de este trabajo: leer las relaciones femeninas, los sentimientos de pertenencia que se establecen, las formas de alcanzar la libertad, la capacidad del ejercicio de sus derechos y cómo estos son recibidos en la sociedad de su época. Ambos casos, uno ocurrido en Tenerife (Islas Canarias, España) en el siglo XVIII y el segundo, desarrollado en Santiago (Chile) en el siglo XIX, nos permiten hacer una lectura sobre el cambio ideológico que se va desarrollando alrededor del papel social esclava y cómo este cambio afecta en el entramado social en el que les ha tocado vivir.

Podemos decir que la metodología aplicada recoge la figura de la esclava como un agente activo, es decir, al contrario de la tradición en los estudios históricos sobre esclavitud, herederos de los desarrollados en los años setenta, que estudian dicha temática desde la óptica de sus dueñas o dueños. Actualmente se requiere una atención principal sobre la figura

de la esclava o esclavo, sobre la importancia y herencia que legaron estas personas inmersas en el entramado social, político y económico. Este trabajo demuestra una vez más que la idea de esclavitud y libertad no es suficiente para dar entidad a estas personas que han sufrido las consecuencias de que su historia sea manipulada por intereses gubernamentales, con el fin del desarrollo de identidades culturales más o menos afines a unos ideales preestablecidos. Este estudio evidencia que sólo las fuentes primarias y documentales al respecto, aunque escasamente conservadas, puedan hacer que el papel en la sociedad las personas tradicionalmente sin voz, como es el caso de la población esclava, sea la que produzca una nueva historia fidedigna de sus vidas.

Palabras clave: Esclavitud; libertad; estudios de género; Islas Canarias; Chile

ABSTRACT

This paper presents a comparative analysis of two cases, both of them having women as protagonists, one a slave and the other a freewoman, we will discuss their inter-familiar relations that brings us to the acknowledgment of these two realities. Despite of being chronologically apart, in the XVIII and XIX centuries, with a thirty-year span between them, it is enough to reflect the goals of this papers: reading the female relations, the feelings of belonging that are developed, the different ways of achieving freedom, the ability to exert their rights and how this are received by the society of that time. Both cases are developed in Tenerife (Canary Islands, Spain) in the XVIII century and the second one in Santiago (Chile) in the XIX century, both allow us to make a reading on the ideological change that is developing around the social role of the slave woman and how this change affects the social network that the live in.

We can say that the methodology applied selects the figure of the slave as an active agent, contrary to the tradition of historical studies about slavery, heirs of the ones developed in the seventies, which study said topic from the perspective of the masters. Currently special attention is needed about the figure of the slave, about the importance of the heritage that

they left in the economic, social and political frameworks of the society. This paper, shows, once more, that the idea of freedom and slavery is not enough to provide identity to the people who suffered the consequences of having their History tampered by governmental interests, with the means of developing cultural identities closer to pre-established ideals. This study shows the need that only the related primary sources and documents, even though barely preserved, can make the role of this people, traditionally voiceless, in society be shown and used to produce a new History that depicts more accurately their lives.

Keywords: *Slavery; freedom; gender studies; Canary Islands; Chile*

ESTUDIOS SOBRE LA FIGURA DEL ESCLAVO O ESCLAVA COMO AGENTE ACTIVO EN ESPAÑA Y CHILE: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Actualmente existe un *despertar académico* en América, Europa y África con relación a la importancia de los estudios sobre esclavitud, aunque modificando el enfoque de los mismos, lo que implica estudiar la esclavitud desde la perspectiva de la figura de la esclava o esclavo como un agente activo en el desarrollo de la historia.¹ Trabajos como los planteados en la Université d'Été de Nantes con Casa de Velázquez, durante los días 25-28 de junio de 2018, titulado *De quoi l'esclavage est-il le nom? (XV-XXIe siècle)*, donde se plantearon cuestiones relativas a cuestionar los estudios de esclavitud que se han ido desarrollando desde la década de los setenta, donde todo el contenido relacionado ha sido determinado

¹ Quisiera expresar en este punto mi infinita gratitud hacia el Dr. Antonio Marrero Alberto y la Dra. Noemí Cinelli, por sus aportaciones sobre el enfoque de estudio para el ámbito chileno y la representación plástica de la figura del esclavo o esclava en Canarias y América, fruto de conversaciones mantenidas en los XIII Coloquios de Historia Canario-Americana, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en el veraniego octubre de 2018.

«desde un esclavo reducido al estado de víctima pasiva de un sistema de esclavos capitalista»².

El simple hecho de definir a una esclava o esclavo no nos da respuesta a su impronta en el entramado social. Si analizamos la experiencia de dichos sujetos, la mercantilización de sus cuerpos no impide analizar su figura activa en la red de relaciones económicas, políticas y sociales, que obviamente se establecen entre la figura de la dueña o dueño y de su esclava o esclavo.

El desarrollo de la idea de esclavitud y libertad, aún en gobiernos poscoloniales, no ha definido claramente la situación de la población esclavizada y sus derechos, ha sido una cuestión desdibujada e interpretada a placer por unos gobiernos y otros, con el estigma social que ello implica para los afectados. En algunos casos, las dificultades para recibir justicia o para ocupar su espacio concreto en la sociedad, han dado lugar a una legislación nacional abolicionista³ y una *legislación paralela* y no garante de libertades que ha condicionado su situación social prácticamente hasta nuestros días.

Actualmente, solo las fuentes documentales pueden dar voz a esa actividad social de los oprimidos; tenemos que tener en cuenta que si bien es fácil encontrar documentación producida por los propietarios y propietarias, es menos común y complejo encontrarlos con

² Nota: Seminario «De quoi l'esclavage est-il le nom? (XV-XIXe siècle)», realizado en la Escuela de Verano de la Universidad de Nantes, coordinado por: Almeida Mendes, António de (Université de Nantes Institut d'études avancées de Nantes), Gualdé, Krystel (Château des Ducs de Bretagne) y organizado por École des hautes études hispaniques et ibériques (Casa de Velázquez, Madrid), Château des Ducs de Bretagne, Institut d'études avancées de Nantes (ANR, programme «Investissements d'avenir» réf. ANR-11-LABX-0027-01), Programme STARACO (Statuts, Races et Couleurs dans l'Atlantique, Université de Nantes, Région des Pays-de-la-Loire), EA1163 (CRHIA, Université de Nantes). Con la colaboración de Académie de France à Madrid (Casa de Velázquez), Centre international de recherches sur les esclavages et les post-esclavages (USR CIRESC), Projet européen SLAFNET «Slavery in Africa: A Dialogue between Europe and Africa», 25-28 de junio, Château des Ducs de Bretagne, Nantes (Francia).

³ Lucena Salmoral, M. (2005). *Regulación de la esclavitud negra en las colonias de América Española (1503-1886): documentos para su estudio*. Madrid: Imprenta de la Universidad de Alcalá y Universidad de Murcia, pp. 293-295.

fuentes documentales producidas por la esclava o esclavo, incluso por la liberta o liberto.

Con este estudio comparativo de casos excepcionales, se pretende analizar el caso de una compra de libertad por una madre liberta en las Islas Canarias, y el caso de una petición de libertad de una madre para su hija por ser *libre de vientre*⁴ en Chile, casi treinta años después, en un contexto de relaciones femeninas, de sentimiento de pertenencia familiar, de formas de alcanzar la libertad y de ejercicio de derechos; en definitiva, un ejemplo del cambio de enfoques sobre la figura de las esclavas y ex esclavas, como activas en el entramado social que les ha tocado vivir.

Para el caso de Canarias, actualmente no se encuentra recogido el tema de la esclavitud en la isla de Tenerife de forma extensa para los siglos XVIII y XIX, probablemente por considerarse un período de «declive» ya que son los años previos a la abolición de la misma, los menos fructíferos documentalmente o los que menos novedades incorporan tanto de tipo legal como social; sin embargo, la presente investigación en desarrollo confía en demostrar la importancia de la esclavitud dentro del entramado social, político y económico de la isla de Tenerife, así como una aproximación a las redes atlánticas.

La población esclava de la isla de Tenerife presenta un carácter esencialmente doméstico que conviene desarrollar con esta investigación. No se trata, como en el caso de Cabo Verde, Brasil o las Antillas de una sociedad esclavista, sino que junto a Azores o Madeira fue un grupo poblacional pequeño y que en ocasiones puntuales colaboró en actividades de producción agrícola, cuyos traslados a otras regiones fue mayoritariamente de manera voluntaria o bajo petición a sus dueños; como modelo diferenciado requiere un estudio pormenorizado de los aspectos que lo distinguen del resto de poblaciones esclavistas de la Modernidad. Entendiendo este esfuerzo como un estudio desde la microhistoria hasta la historia global, o lo que es lo mismo, cómo unos casos tan concretos presentan una dimensión

⁴ Feliú Cruz, G. (1973). *La abolición de la esclavitud en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, pp. 37-41.

atlántica, siendo hasta el momento el siglo XVIII bastante poco conocido en lo que a esclavitud en Canarias se refiere.

Los estudios publicados hasta el momento abarcan contenido simbólico sobre el tema y de ellos se percibe la necesidad y la posibilidad de profundizar en multitud de aspectos. Dentro de los magníficos trabajos sobre el tema publicados hasta la actualidad cabe destacar *Esclavos. Documentos para la historia de Canarias*, donde se realiza un recorrido por la Historia de la esclavitud en Canarias desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, recogiendo aspectos como las rutas comerciales de los mismos y la emigración a América, todo ello sostenido e ilustrado con ejemplos documentales muy significativos.⁵

Los datos iniciales extraídos por el catedrático Manuel de Paz Sánchez⁶ de las evidencias documentales halladas en los archivos de Tenerife nos permiten, mediante un método analítico descriptivo, dibujar la realidad demográfica de los esclavos en la isla y su importancia económica, social y cultural.

A su vez, estos datos nos permitirán seguir la estela de los lugares de origen y destino de los esclavos, cuáles eran los oficios desempeñados y reseñar los escasos otorgamientos de libertad. Por supuesto estos datos son un mero anticipo de lo que la investigación intensiva de los siguientes años puede aportar a la investigación, ya que hay muchísimos otros aspectos a tratar dentro de la temática, dando fin a la creencia perpetuada de esterilidad sobre la esclavitud en el ámbito canario.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA ESCLAVITUD EN CHILE Y CANARIAS (SIGLOS XVIII Y XIX)

En el caso canario, el hecho del flujo de las ideas ilustradas, la legislación que estipulaba la tenencia de esclavos con unas garantías mínimas de alimento y salubridad, así como asistencia en caso de

⁵ Viña Brito, A. y Hernández González, M. (2006). *Esclavos. Documentos para la historia de Canarias*. Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

⁶ Publicación del ensayo: *Islas felices. Aspectos de la esclavitud Macaronésica durante el siglo XVIII*. Trabajo realizado en el proyecto de investigación HAR2015-66152-R y en la red HAR2015-69172-REDT, MINECO.

enfermedad, convirtieron la tenencia de esclavos en un lujo, cuyo precio descende paulatinamente, frente a los criados domésticos, ya que su pago dependía de su capacidad para trabajar exclusivamente, por lo que no debían mantenerles aún en mal estado de salud.

Por otro lado, en Canarias, asistimos al fenómeno de población esclava de naturaleza criolla, de varias generaciones que habían nacido en las Islas y no fruto del tráfico masivo de esclavos, aún bastante activo en naciones como la portuguesa. Este hecho desarrolla unos vínculos familiares y afectivos entre esclavas y esclavos y sus amos, que son innegables en la documentación isleña y merecen un estudio *per se*.

En el caso chileno, se inicia el proceso de independencia en el año 1810, con la Primera Junta de Gobierno, la liberación de Chile con la batalla de Chacabuco en 1817 y la definitiva declaración de independencia en el año 1818. Es justo en ese momento cuando tiene lugar la petición de libertad que veremos reflejada en el primer documento que analizaremos. La situación de Chile frente a la esclavitud es en teoría progresista, con un interés en acabar con la esclavitud y las condiciones indignas de su existencia, alejándose también con esta herramienta de la herencia española que tanto pesa al país, pero se trata de un movimiento muy medido y contrapesado para evitar los conflictos producto de las desavenencias entre los amos y los esclavos. Era importante, en esos momentos iniciales de la República chilena, no generar malestar en esa democracia incipiente, que no representaba ni de lejos a la mayoría de la ciudadanía. La oportunidad de votar sólo fue para unos pocos favorecidos socialmente.

Pero es cierto que el espíritu y la moralidad republicana no podía continuar tolerando que una parte importante de la población estuviera sometida a la misma, así que se optó por los cambios progresivos, partiendo de la ley de libertad de vientres hasta lograr la total abolición en 1823. Eso consiguió generar el perfecto *caldo de cultivo* para dejar de ser una nación esclavista sin generar un tenso conflicto entre la élite social esclavista y los nuevos políticos de ideas ilustradas. No obstante, aunque la legislación sostiene todas estas cuestiones, al igual que sucedería en los Estados Unidos de América

se aplicará el abuso sobre los derechos de las esclavas y esclavos, en tanto en cuanto sus dueños puedan aprovechar su desconocimiento de derechos. Precisamente, por este hecho cabe destacar el primer documento que se analizará y cómo en los inicios de la ley de libertad de vientres, la esclava María Dolores Álamos, es consciente de reclamar la libertad para su hija.

DOS DOCUMENTOS, DOS TERRITORIOS, CASI TREINTA AÑOS DE DIFERENCIA

Documento 1

1817, julio, 8. Santiago (Chile).

María Dolores Alamos, esclava, reclama la libertad de su hija Josefa, nacida tras el proyecto de Constitución para el Estado de Chile de 1811, publicado en 1813.

Archivo Nacional de Chile: Sección Instituciones Coloniales, Capitanía General, Volumen 224, Pieza 7, fols. 33-34.⁷

Señor Gobernador Intendente:

María de los Dolores Alamos Esclava y Madre de Josefa conforme a derecho digo: que en mi estado de Esclavitud di a lus bajo el dominio de Doña María Luisa de los Alamos una hija que se nombró en la Pila Josefa, la que no obstante haber nacido después de publicado el Decreto del Soberano congreso, que declaró los bientes libres, ha sido vendida por dicha Señora, y comprada como Esclava por Doña Agustina Mondaca. El Supremo Directorio por su savio Decreto de 8 de Julio, ultimo inserto en la ministerial n°5 ha declarado que [no] [es]tando derogada como efectivamente no está aquella soberana resolución, deben gozar de su livertad todos los que se consivieron, estubieron en el vientre ó nacieron despues de su publicacion, y habiendo tenido los tres periodos despues

⁷ Texto transcrito en: González Undurraga, C. (2014). *Esclavos y esclavas demandando justicia. Chile, 1740-1823 Documentación judicial por carta de libertad y papel de venta*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 239-240.

de esta augusta sancion la expresada mi hija Josefa que nacio en 16, de Marzo de 1813 segun resulta de la feé de Bautismo que en devida forma Presento; por tanto

Avuestra Señoría suplico que habiendo por presentada se sirva declararla libre de la esclabitud, y que anulada como de efecto lo es la venta echa en aquel concepto de su Persona se restituya al anterior uso de su livrtad, que es Justicia Etcétera.

Vial A ruego de Maria Dolores Alamos

Jose Alarcon

Santiago

y Agosto 27 de 1817.

Por la fé de bautismo que se ha por presentada, resulta que Josefa Alamo, es ingenua conforme a los dispuesto por el Supremo [Con]greso Nacional de Chile en el capitulo 8º de la cesion de 11 [de] Octubre de 1811. Declarasele tal

Havel

Egaña

Romero

En veinte y nueve del mismo hise saber la anterior providencia a doña Luisa de los Alamos; doy fe=

Castroo

En el propio a Doña Agustina Mondaca doy fee

Castro

Certifico en cuanto puedo que en el Libro 3º en que se asientan las partidas de Bautismo en esta iglesia Parroquial del Señor San Lazaro â foja 182 buelta se halla una del tenor siguiente=

En diez y seis de Marzo e mil ochocientos trece el Padre teniente bautizó puso Oleo y Crisma â Josefa, Parda, de un dia hija natural de Dolores Alamos: P.P. Antonio Castañeda, y Domingo Gatica, de que doy fe=

[La] qual ca fielmente trasladada, y en todo conforme con su original á que me [re]mito. Dadâ a peticion de parte en San Lazaro â 23 de Agosto de 1817=

Doctor Manuel Jose Verdugo

Documento 2

1790, diciembre, 13. San Cristóbal de La Laguna (Tenerife).

Carta de libertad otorgada por las hermanas Doña Rafaela Franco, Doña Josefa Franco y el marido de esta, Don Sixto Roman a la esclava Jacinta por el pago de doscientos pesos corrientes, que hace su madre, liberta residente en la Havana, llamada Jacinta Maria de la Peña y Franqui mediante un apoderado.

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Sección histórica de Protocolos notariales, 144 (escribanía de Thomas Suarez y Estevez), fols. 436r-438r. Transcripción de Sara Barrios Díaz.

Nota lateral izquierda: libertad de esclava

En la ciudad de San Christobal de la Laguna de esta Ysla de Tenerife a nueve de Diciembre de mil setecientos y noventa años por antemi el Esscribano publico del numero y testigos infrascritos parecie ron los presentes estando en las casas de su habitacion y morada Doña Rafaela Franco de estado honesto y Doña Josefa Franco, hermanas muger lexitima de Don Sixto Roman y Machado vecinos desta referida ciudad precedida la lizencia que entre casados se requiere, que fue pedida, concedida y aceptada, de que yo dicho presente Esscribano doy fe como asi mismo la doy del pedimento de las otorgantes, y vajo de la comunidad dixeron que por quanto son dueñas de una esclava de color negro llamada [Jasinta] hija natural de Jacinta Maria de la Peña y Franqui liberta residente en la Havana la qual dicha su hija sera de [diez] años de estatura mediana color atesado ojos [] [natural] de esta Ysla y nacida en el Lugar de los Silos que nombran de Daute y la hubo por compra al Coronel Don Juan Franco y Castilla Regidor Per [pertuo] de esta misma hisla y Gobernador por S [] de Pasoalto por cuya herencia y particion convencionalmente con las demas hermanas otorgantes se les adjudico en sus respectivas y

habiendo tratado la madre de que se le con [ceda] la libertad y manimicion ofreciendo contoda ella la cantidad de doscientos pesos corrientes [] tud habiendoseles hecho el exhivo de la [expresada] cantidad por Don Francisco Mongeoti que [] a nombre de la insinuada Jacinta Maria como Apoderado de esta en virtud del [] en dicha Havana a trece de abril [] por ante Don Ignacio Rodriguez [Esscribano] [] cantidad han contado, numerado y [] de que yo el infraescrito Esscribano [] sado Don Francisco Mongeoti la e [] rida , la contaron y percibieron en doblones, pesos fuertes y [] menudas que los importan pesos corrientes sobre qual renuncian la exepcion de la non numerata pecunia prueba de la entrega y leyes que hablan en esta razon, otorgando vajo la propia mancomunidad que dan y conceden plena libertad a la expresada Jasinta, la menor asi de que la tenga, gose y disfrute como si fuera naturalmente libre: se desapoderan quitan y apartan desde oy parara siempre jamas del derecho de Patronato y dominio que hasta ahora han tenido sobre su persona, y lo ceden para que no vuelva a estar sujeta a servidumbre : y le confieren poder irrevocable con libre franca, y general administraci3n para que trate contrate [] comparezca en juicio porsí o por medio de procuradores y practique asi intervencion de las otorgantes todo quan - to esta permitido a los que nacieron libres usando de su expontanea boluntad y persona para ello formalizan a su favor esta [escr]itura con quantos requicitos legales precisos y conducentes a su mayor estavilidad y me piden que de el [] autorisadas quales quiera para su res [] gan las otorgantes con sus bienes ano [] tal ni parcialmente, interpretan [] esta libertad, y manumicion sin em [] las causas que para volverla a su poder y [] prescriben las Leyes del Reino las quales [re] nuncian y si de hecho lo executaren que no se les diga ni admitan en tribunal y sea visto por lo mismo haverla a [] ratificado añadiendo fuersa [] lo a contratado y dan amplio poder a que de sus causas devan conoser compilan a la [] como por [] va pasada en autoridad de cosa juzgada [] ciando todas las Leyes y [] su favor con la que prohube

su [] ciation . Y asi lo otorgo [] testigos el Licenciado Don []
] Abogado de los Reales [Consejos] Fernando del Hoyo [] y
Josef Benitez [] estantes en esta referida ciudad

Rafaela Franco

Josefa Franco

Sixto Roman

Ante mi

Thomas Suarez y Estevez Esscribano Publico y de Cavildo

Los dos ejemplos comparativos presentan diferencias y similitudes que nos acercan a entender el papel social de la figura de la esclava y la liberta, en la última década del siglo XVIII y a principios del XIX.

Analizando la estructura de los documentos, se evidencia que tienen una naturaleza completamente distinta. El documento 1 representa una demanda de justicia sobre la libertad de una niña nacida tras la publicación del *Proyecto de Constitución para el Estado de Chile*, conocido más popularmente como *Libertad de Vientres*⁸. Sigue una estructura formal, de acuerdo con el modelo propio y preestablecido de las causas judiciales, donde en orden cronológico se plantean los hechos, las peticiones, la comprobación de los hechos y la resolución a la causa.

La ley de Libertad de Vientres, promulgada el 11 de octubre de 1811, promovido por Manuel de Salas, establecía que todos los hijos e hijas de esclavas nacidos en Chile, eran libres al nacer. Pero a partir de este momento, para contextualizarnos con el documento, los dueños de esclavos, incómodos por la pérdida económica, intentan cometer irregularidades para esquivar la nueva ley, tales como alejarlos a propiedades del ámbito rural y alejadas, no inscribir a los recién nacidos ni darles bautismo, para que no pudieran demostrar que habían nacido con posterioridad a la nueva norma y un largo etcétera.

⁸ Feliú Cruz, G. (1973). *La abolición de la esclavitud en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, p. 37.

Por lo tanto, estamos ante una petición de aplicación de esta ley de Libertad de Vientres por parte de su madre, ya que su dueña había asumido que tenía la propiedad sobre la niña y la había vendido y separado de su madre, por lo que trata de demostrar mediante la partida bautismal que su hija se acoge a la nueva ley consiguiendo así alcanzar la libertad.

Por otro lado, el documento 2 presenta una estructura propia de los contratos de compra-venta insertos en los protocolos notariales; es una tipología documental que, del mismo modo que la anterior, sigue un modelo preestablecido en el que se anuncia la data tópica, la data crónica, los interesados, la descripción de la venta y el objeto a vender. En este caso una niña, hija de una liberta que, ante esta nueva situación de libertad y posibilidad económica, otorga un poder de compra para que la hagan efectiva, ya que reside en La Habana (Cuba) y su hija esclava se encuentra residiendo en San Cristóbal de La Laguna, en Tenerife, Islas Canarias, Reino de España.

Independientemente del intento de atribuir socialmente a la población esclava durante tiempos históricos previos, características y actitudes salvajes e indómitas, se establecen relaciones igual de fuertes relativas al parentesco y los sentimientos, es notorio que en la mayoría de los casos de petición de libertad de hijas o hijos se establezca la madre como figura demandante de la misma, bien sea como en el primer caso, reclamando la aplicación de la nueva ley o como en el segundo caso, mediante la compra de su propia hija, para alejarla de la crudeza de la esclavitud, aún estando ella a una distancia más que destacable.

Podemos afirmar que, en el entorno doméstico, la población esclava, mayoritariamente femenina y a su vez relacionada con urbes, tiene mayor presencia en la documentación judicial o notarial. Se demuestra así la dificultad que entraña el entorno rural para el progreso de las ideas ilustradas, los conceptos abolicionistas o la aplicación justa de las leyes.

Contamos aquí con un doble *hándicap*; ser esclava en un caso o liberta en otro, con la condición femenina y las dificultades que entrañaban en toda la Edad Moderna (siendo estrictos con el periodo

que aquí se recoge) para acceder al ámbito público y aún más, reclamar algún tipo de justicia o ejercer algún tipo de actividad como otorgar un poder para compra.

En ambos casos se describe a la esclava como un objeto, con la principal característica del color, pero en el caso chileno, la diferencia cronológica entre ambos documentos y la naturaleza de los mismos deja entrever que en el caso chileno y para la demanda de justicia, sólo es necesario el conocimiento del color.

En el caso canario, el hecho de que cronológicamente sea anterior y que su madre no reclame justicia hace que, en efecto, se describa con más detalle e ímpetu como un objeto, ya que el acto que se plasma sobre dicho documento no es otro socialmente sino el intercambio por compra-venta, aunque de libertad, de un objeto, en este caso, Jacinta María de diez años. Las condiciones físicas eran determinantes para fijar los precios, si bien es cierto que, en este caso, el hecho de que el contrato se haga entre su madre y sus propietarios y se trate de un ejemplo de compra de libertad, hace que se omita una de las fórmulas clásicas de los contratos de compra-venta de esclavos, el alusivo a sus valores morales o a su salud.⁹

Si bien resulta innecesario que aparezcan esos datos en el documento, puesto que su madre va a comprar su libertad, la descripción es más precisa que en el documento 1.

CONCLUSIONES

Aún queda mucho camino por recorrer en lo que a los estudios sobre esclavitud se refiere, aunque parece que es un tema que siempre ha ocupado la investigación en el ámbito de las Humanidades. No parece que se haya afianzado aún los estudios desde la perspectiva del sujeto, desde sus realidades, salvo algunos testimonios escritos como el archiconocido caso de Solomon Northup¹⁰, debido más a la

⁹ Nota: ejemplo del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, San Cristóbal de La Laguna, 2 de junio de 1771, ... sin haber cometido delito criminal por donde merezca pena corporal, sana de toda enfermedad pública ni secretas y así mismo sin defecto, ni tacha alguna que le impida a servir bien...

¹⁰ Northup, S. (1968). *Twelve years a slave*. LSU Press.

gran pantalla que al documento original o el caso de Mary Prince¹¹, pocos son los relatos en primera persona que tenemos de su impronta en la sociedad, la política, la economía o la religión.

No obstante, sin olvidar el análisis de los trabajos ya realizados, lo que aquí se plantea es hacer una nueva lectura de los documentos, cambiando el enfoque hacia una historia desde abajo. Podemos adelantar, que en los años inmediatamente anteriores y consecutivos, otro tipo de historia se está desarrollando, una historia local y de la gente, denominada microhistoria, con un camino recorrido desde la historia global que incluye a los todos activos de las sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

- Anchieta y Alarcón, J. (2011). *Diarios I*. D. García Pulido (Ed.). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Anchieta y Alarcón, J. (2011). *Diarios II*. D. García Pulido (Ed.). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Coquery-Vidrovitch, C. y Mesnard, E. (2015). *Ser esclavo en África y América en los siglos XV al XIX*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Feliú Cruz, G. (1973). *La abolición de la esclavitud en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Fernández Durán, R. (2011). *La corona española y el tráfico de negros: del monopolio al libre comercio*. Madrid: Ecobook.
- González Marrero, J. A. (2013). *Las relaciones de parentesco generadas por una familia de esclavos de Arico*. III Jornadas de Historia del Sur de Tenerife, Arona.
- González Undurraga, C. (2014). *Esclavos y esclavas demandando justicia. Chile, 1740-1823 Documentación judicial por carta de libertad y papel de venta*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Granado Suárez, S., Calvo Cruz, M. (2009). Trabajadores libres y esclavos de la Casa-Fuerte de Adeje (Tenerife) durante el siglo XVIII. Un análisis histórico-contable. *Vector Plus*, 33, pp. 49-60.
- Green, T. (2012). *The Rise of the Trans-Atlantic Slave Trade in Western Africa, 1300-1589*. New York: Cambridge University Press.
- Hernández González, M. (2002). La otra emigración canaria a América: mulatos y negros libres y esclavos (1670-1820). *Revista de Historia Canaria*, 184, pp. 181-198.

¹¹ Prince, M. (1997). *The History of Mary Prince: A West Indian Slave*. Michigan: University of Michigan Press.

- Illiffe, J. (2013). *África. Historia de un continente*. Madrid: Akal.
- Izquierdo Labrado, J. (2004). *La esclavitud en la Baja Andalucía*, vol. 1 y 2. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- Lobo Cabrera, M. (1982). *La esclavitud en las Canarias orientales en el siglo XVI (negros, moros y moriscos)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Lobo Cabrera, M. (1983). *Los libertos en la sociedad canaria del siglo XVI*. Madrid-Tenerife: CSIC, Instituto de Estudios Canarios.
- Lobo Cabrera, M. y Díaz Hernández, R. (1984). La población esclava de Las Palmas en el siglo XVII. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 30, pp. 157-316.
- Lobo Cabrera, M., López Caneda, Ramón y Torres Santana, E. (1993). *La «otra» población: expósitos, ilegítimos, esclavos* (Las Palmas de Gran Canaria, siglo XVIII). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Lobo Cabrera, M. (1998): *Esclavitud*. A. M. Macías Hernández (Ed.), Gran Enciclopedia Canaria. Canarias: Ediciones Canarias: 1406-1407.
- Macías Hernández, A. M. (1988). Fuentes y principales problemas metodológicos de la demografía histórica de Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 34, pp. 51-158.
- Marcos Martín, A. (1980). *La esclavitud en la ciudad de La Laguna durante la segunda mitad del siglo XVI a través de los registros parroquiales*. Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea, 2, pp. 5-36.
- Marrero Rodríguez, M. (1966). *La esclavitud en Tenerife a raíz de la conquista*. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.
- De Paz Sánchez, M. (2016). *Fruta del Paraíso: la aventura atlántica del plátano*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- De Paz Sánchez, M. y García Pulido, D. (2015). *El corsario de Dios: documentos sobre Amaro Rodríguez Felipe, 1678-1747*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- De Rosales, D. (2013). *Manifiesto apologético de los daños de la esclavitud del Reino de Chile*, A. I. Prieto (Ed.). Santiago de Chile: Catalonia.
- Rumeu de Armas, A. (1975). *La conquista de Tenerife 1494-1496*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- Thomas, H. (1997). *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Barcelona: Planeta.
- Torres Santana, E. y Lobo Cabrera, M. (1982). *La esclavitud en Gran Canaria en el primer cuarto del siglo XVIII*. F. Morales Padrón (coord.), IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980), vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 5-57.

- Tous Meliá, J. (1997). *Descripción geográfica de las Islas Canarias (1740-1743) de Don. Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares*. Santa Cruz de Tenerife: Museo Militar Regional de Canarias.
- Viña Brito, A. (2006). La organización social del trabajo en los ingenios azucareros canarios (siglos XV-XVI). *La España Medieval*, 29, pp. 359-381.
- Viña Brito, A. y Hernández González, M. (2006). *Esclavos. Documentos para la historia de Canarias*. Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

LA INFLUENCIA CULTURAL ITALIANA EN CHILE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Ivan Sergio

Universidad Autónoma de Chile

Ivan.sergio@uautonoma.cl

RESUMEN

El presente trabajo es parte de un proyecto de investigación doctoral más amplio que aborda el tema de la Prensa étnica italiana publicada en Chile en los siglos XIX y XX. A finales del siglo XIX se asistió a la consolidación de la colectividad italiana en Chile que hasta ese momento estaba dividida en pequeñas realidades aisladas; en este periodo empezaron a circular en Santiago y Valparaíso los primeros discursos italianos impulsados por la publicación objeto de nuestro estudio. Dicha prensa tuvo el doble objetivo de mantener los vínculos con la madre patria y de reforzar las dinámicas internas a la colectividad italiana recién formada.

El análisis de la prensa será conducido a través del estudio de los discursos periodísticos y literarios a partir del año 1890. Cuando se publica *L'Eco d'Italia*, primer ejemplo de Prensa étnica italiana en Santiago de Chile. El objetivo central del artículo es analizar cómo los discursos periodísticos y los discursos literarios presentes en la prensa étnica italiana, que circula en Santiago y Valparaíso en los siglos XIX y XX, contribuyeron a la construcción de la imagen de la comunidad italiana en Chile. La metodología que hemos utilizado es de tipo cualitativo, y contempla dos distintas fases: una fase heurística o de descubrimiento (fase de observación, descripción y generalización inductiva, con miras a valorizar las hipótesis de trabajo); una fase hermenéutica o de interpretación de las fuentes (en esta fase las técnicas están adecuadas al objeto de estudio y aceptadas académicamente para el tratamiento de corpus documentales).

El artículo se compone de cuatro partes: una breve contextualización de la situación histórica relativa a Chile e Italia; algunas consideraciones previas sobre los conceptos teóricos que manejaremos en nuestro análisis y que serán indispensables a la hora de examinar los periódicos; el objeto central de nuestro estudio, es decir la prensa étnica y sus funciones; finalmente, trazaremos nuestras conclusiones.

Palabras clave: Prensa étnica italiana; discursos periodísticos; discursos Literarios; nueva historia cultural

ABSTRACT

The current article is part of a broad doctoral research project examining the ethnic Italian Press, which was published in Chile between the 19th and 20th century. By the end of the 19th century, the Italian community in Chile, which used to be divided into multiple and isolated realities, started to congregate and consolidate into a unified whole. Consequently, it is during this period that for the first time Italian speeches began to circulate in Santiago and Valparaiso, promoted by the publication of the ethnic Italian Press, which is the object of our study. The press aimed to maintain connections with the mother country and concurrently reinforce the internal dynamics to the newly formed Italian community.

The study of the Press is led through the analysis of journalistic and literary speeches available on Italian newspapers from 1890. This is the year when L'Eco d'Italia, which is the first example of ethnic Italian Press in Santiago, Chile, was published. The central aim of the current article is to investigate how these journalistic and literary speeches affected the image of the Italian community in Chile. We adopted a qualitative methodology that entangles two different phases: a heuristic phase, or phase of discovery (involving observation, description and inductive generalization, to evaluate the working hypotheses); and a hermeneutic phase, or phase of source interpretation (where techniques are adapted to the object of study and are academically accepted for the analysis of the corpus documentale). The article consists of four parts: 1) a brief contextualization of the historical Chilean and Italian background; 2) an introduction to the theoretical concepts

discussed in our study that are crucial for the analysis of the newspapers; 3) the central object of our study that is the ethnic Press and his functions; and finally, 4) our conclusions.

Keywords: *Italian Ethnic Press; Journalistic Speeches; Literary Speeches; New Cultural History*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es parte de un proyecto de investigación doctoral más amplio,¹ que aborda el tema de la Prensa étnica italiana publicada en Chile en los siglos XIX y XX. El análisis de dicha prensa será conducido a través del estudio de los discursos periodísticos y literarios presentes en los periódicos italianos a partir del año 1890 cuando se publica *L'Eco d'Italia*, primer ejemplo de prensa étnica italiana en Santiago de Chile.

El artículo se compone de cuatro partes: una breve contextualización de la situación histórica relativa a Chile e Italia; algunas consideraciones previas sobre los conceptos teóricos que manejaremos en nuestro análisis y que serán indispensables a la hora de examinar los periódicos; el objeto central de nuestro estudio, es decir la prensa étnica y sus funciones; finalmente, trazaremos nuestras conclusiones.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA

A finales del siglo XIX se asistió a la consolidación de la colectividad italiana en Chile que hasta ese momento estaba dividida en pequeñas realidades aisladas; de hecho, si bien las primeras dos instituciones italianas con sede en Valparaíso se fundaron en 1857 y 1858 (respectivamente la Compañía de bomberos *Cristoforo Colombo* y la Sociedad mutuo socorro «Unión Italiana»), es solo en el último cuarto de este siglo que la colectividad italiana empezará a tomar una forma más concreta a través de la fundación de los

¹ El presente capítulo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto Conicyt Iniciación Fondecyt n. 11160359, del cual el autor es Personal Tesista.

primeros periódicos italianos en Chile² y de las instituciones italianas en Santiago, como la Sociedad Mutuo Socorro *Italia* (1880), la Escuela Italiana de Santiago (1891), la Escuela Dante Alighieri (1902), entre otras.

En este período, por lo tanto, empezaron a circular en Santiago y Valparaíso los primeros discursos italianos impulsados por la publicación de la prensa étnica italiana objeto de nuestro estudio; dicha prensa tuvo el doble objetivo de mantener los vínculos con la madre patria y de reforzar las dinámicas internas a la colectividad italiana recién formada. Por eso, dichos periódicos se publicaron en italiano y llevaron de Italia informaciones literarias, políticas, sociales y comerciales. Es sobre la fundación de dicha prensa y su función dentro de la comunidad italiana que nace esta investigación y que de plano nos remite a indagar sobre el concepto de discurso. De hecho, en los últimos tiempos, el concepto de discurso se ha instituido como un dominio de investigación historiográfica, ampliando no solo el abordaje de problemas temáticos principalmente relacionados con lo socio político y cultural, sino también, el aspecto metodológico.³

Se trata de un cauce que nos permite analizar paralelamente a los discursos periodísticos y literarios, en virtud del hecho que ambos se publicaron sobre el mismo soporte material y compartieron por lo tanto los mismos procesos de difusión y recepción a nivel de público.

Pero, sobre todo porque consideramos que la selección literaria italiana realizada por los periódicos italianos publicados en Santiago y Valparaíso contribuyó, según nuestra hipótesis, a constituir una primera imagen tangible de la comunidad italiana en Chile.

² Los primeros dos periódicos que se fundan en Chile datan de 1890: *L'Eco d'Italia* (1890, Santiago) y *L'Italia* (1890, Valparaíso).

³ Aquí se mencionan solo algunos de los autores que abordaron esta problemática, sin pretensión de abarcar el tema en su totalidad: Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Buenos Aires-Ciudad de México-Madrid-Bogotá: Siglo XXI Editores (trad. A. Garzón Del Camino); Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets (trad. A. González Troyano); De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana (trad. J. López Moctezuma); Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. Buenos Aires-Ciudad de México: Siglo XXI Editores (trad. A. Neira); Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Buenos Aires-Ciudad de México-Madrid: Siglo XXI Editores (trad. G. Monges Nicolau).

Fijamos el comienzo de nuestro marco cronológico en el año 1890. En esa fecha se publicó el primer periódico italiano en Santiago, *L'Eco d'Italia*, insertándose en un clima social y político chileno muy rígido y crucial; de hecho, en este período Chile asistió a la violenta guerra civil que terminará el 28 agosto del 1891 con la batalla de La Placilla y el suicidio del presidente Balmaceda, ocurrido el 19 de septiembre del mismo año.

El período que se abrió después de la guerra civil, denominado «Parlamentarismo» (1891-1925), fue caracterizado por una fuerte inmovilidad política debida al hecho que el presidente debía necesariamente remitirse al Congreso para cada tipo de decisión política. En este mismo período se produjeron varias manifestaciones que provenían sobre todo de los sectores mineros y de las áreas urbanas que eran los sectores sociales con mayores dificultades. Será justo el crecimiento de la clase media y del proletariado que llevarán a la elección en el 1920 de Arturo Alessandri, presidente con descendencia italiana, hijo de migrantes. Lo que más nos interesa destacar es que durante el último cuarto del siglo XIX se asistió a un incremento sustancial de la presencia italiana en Chile sobre todo en comparación con las otras comunidades de europeos presentes en el país.⁴

Es importante destacar que en esa época se verificaron las primeras experiencias de inmigración italiana programadas (entre las cuales la de la colonia de Capitán Pastene), registrándose los mayores éxitos entre los inmigrantes que llegaron a Chile con objetivos propios. Ese aspecto es importante porque justo a partir de las iniciativas individuales, como por ejemplo la de Carlo Piva editor de *L'Eco d'Italia*, que representa por lo tanto una experiencia de inmigración no asistida, se generaron los discursos que estimularon la fundación de la escuela italiana de Santiago. En cambio, todas las otras experiencias de inmigración programada desde Italia no lograron sobrevivir, exceptuando la de la colonia de Capitán Pastene que, sin embargo, tuvo varias dificultades que afrontar y la mitad de

⁴ Para profundizar sobre el tema véase: Favero, L. (1978). Cent'anni di emigrazione italiana (1876-1976). En G. Rosoli (Ed.), *Un secolo di emigrazione italiana: 1876-1976*. Roma: Centro Studi Emigrazione, pp. 9-64.

las familias que inicialmente formaban esta colonia la abandonaron después de solo un año.

En la misma época, en Italia la situación era muy diferente. En el norte del país se asistió a una fuerte migración que llevará millones de italianos a abandonar sus lugares en busca de mejor suerte en el continente americano. Indudablemente Chile no representó la meta privilegiada para los emigrados que se dirigieron en masa hacia otras naciones como Estados Unidos o Argentina. Esta primera fase de emigración, desde el año 1876 hasta el año 1900,⁵ se debe fundamentalmente a la crisis agraria de los territorios del norte Italia y fue una migración que interesó principalmente los hombres que, en un primer momento, migraron sin la familia. Como señalamos antes, la emigración involucró amplias áreas del norte de Italia afectando a más de cinco millones de habitantes. Además, si analizamos los datos sobre el número de inmigrados europeos en los principales países de migración durante el siglo XIX, es evidente que Chile no representó un país atractivo, con respecto a Estados Unidos, Canadá, Argentina o Brasil.⁶

Como ya mencionamos, el año 1890 se publicó el primer periódico italiano en Santiago, *L'Eco d'Italia*. Del análisis hecho hasta el momento, emerge que Carlo Piva, propietario y editor del periódico, a menudo utilizó el concepto de patria para incitar a los italianos residentes en Chile y dirigirlos hacia iniciativas comunes de carácter social, como la fundación de la escuela italiana de Santiago (actualmente la *Scuola Italiana Vittorio Montiglio*). Es interesante notar como en el mismo período en Italia, uno de los temas recurrentes era justo la nacionalización de la gran masa popular de italianos que no se sentía perteneciente al reino, excepto por cuestiones únicamente atadas a la esfera legislativa. De hecho, la relación entre los antiguos estados del reino nunca fue de las mejores, sobre todo respecto al Reino de las dos Sicilias guiado por la dinastía de los Borbones. A tal propósito, Massimo D'Azeglio, político y patriota

⁵ *Ibidem*.

⁶ Los datos sobre el número de inmigrantes italianos en los principales países de emigración comparados con los que llegaron a Chile se encuentran en la obra *Il contributo italiano allo sviluppo del Cile* (Favero et al., 1993).

italiano, inmediatamente después de la unidad de Italia evidenció que sí, se formó el reino, pero sin realmente conocer las varias situaciones preexistentes de norte a sur de la península. Una de las frases más célebres, emblema del complejo período del *Risorgimento* italiano, hoy en el volumen *Miei Ricordi* publicado en 1867, recita: «*Pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gli italiani*»⁷ (D'Azeglio, 1867, p. 7). Como nos recuerda Claudia Petraccone, esta afirmación de D'Azeglio iba en contra de la idea «que la nación ya existiera como sentimiento y que sólo se tratara de hacerla emerger como conciencia a través de la construcción del Estado» (Lepre, Petraccone, 2008, 31). Las exactas consideraciones de Massimo d'Azeglio encontraron un evidente reflejo en el hecho que en Italia no se hablaba la misma lengua y el italiano representó un factor de unificación únicamente en los contextos literarios y eruditos. Si a eso añadimos que la tasa de analfabetismo alcanzó casi el 80% en 1861, se comprende que una de las prioridades de los gobiernos fue acercar el «país real» al «país legal». En 1890 la situación todavía estaba bastante inalterada y uno de los objetivos del gobierno guiado a la época por Francesco Crispi fue lo de «unificar» los dos países a través de varias medidas, entre las cuales estaba la modernización de las instituciones de beneficencia que todavía se situaban bajo el control de la Iglesia, abriendo otra vez el conflicto con papa Leone XIII sobre la cuestión de la laicización de los bienes eclesiásticos. Este factor determinante no tuvo que ser extraño a Piva que sobre *L'Eco* dedicó amplio espacio a la descripción de las sociedades italianas de mutuo socorro y a las iniciativas de beneficencia llevadas a cabo sobre todo en la ciudad de Valparaíso; donde la colectividad italiana era más activa y numerosa.

Como cierre temporal del proyecto elegimos el año 1943. Ese año es significativo en nuestro caso específico porque Chile, en el contexto de la segunda guerra mundial, pasó de una posición neutral a la interrupción de las relaciones diplomáticas con Italia y Alemania. De este momento en adelante, también a causa de las dimisiones del ministro del exterior Barros Jarpa y de la misión diplomática a

⁷ «Lamentablemente se ha hecho Italia, pero no se hacen los italianos» (TDA).

Washington del ministro del interior Morales Beltrami, la posición de Chile en el panorama internacional cambió radicalmente. Es significativo notar cómo la relación de Chile con Alemania e Italia haya sido en todo caso muy buena; de hecho, Chile declarará guerra únicamente al Japón.

Por cuánto concierne a la situación italiana, en 1943 inició la que es definida como guerra civil entre los militares italianos que combatieron por la República Social Italiana (RSI), aliados de los nazis y los partisanos italianos sustentados por la formación de los aliados norteamericanos. Eso llevó, como consecuencia, una fuerte crisis económica y social que engendró una última potente oleada de migración hacia América. En el mismo período en Chile se asistió a la formación de una colonia italiana, la de San Manuel del Parral,⁸ formada únicamente por inmigrados italianos. Además, es necesario subrayar que, en 1943, la noche entre el 24 y 25 de julio, fue aprobada la moción en contra del primer ministro por parte del *Gran Consiglio del Fascismo*. El día después, el 26 de julio de 1943, el rey Vittorio Emanuele III hizo encarcelar a Mussolini y nominó jefe del gobierno al mariscal Pietro Badoglio, decretando de hecho el fin del fascismo en Italia.

El 1943 fue un año símbolo por la historia de Italia y representó un umbral en la historia italiana del novecientos (Lepre, Petraccone, 2008, p. 261). El 8 de septiembre, el rey Vittorio Emanuele III junto al general Badoglio dejaron Roma bajo los bombardeos de los aliados, buscando refugio a Brindis. No sólo ellos, sino que todos los más altos grados del aparato fascista decidieron abandonar la capital para evitar la cárcel. El abandono de Roma por parte de las autoridades representó para muchos italianos una muerte simbólica de la patria, hasta aquel momento idealizada por el partido fascista que había siempre tentado de acercar la imagen de Italia, la «virgen guerrera», al perfil de Mussolini. Después del 8 de septiembre de 1943 aquella imagen cambió radicalmente, abandonando de hecho toda la iconografía fascista; después del 8 de septiembre Italia se

⁸ Para profundizar sobre la formación y el desarrollo de la colonia italiana de San Manuel del Parral véase: Martini, Cla (1994). *La colonia italiana de San Manuel de Parral*. Santiago: Presenza.

encontró en guerra contra el aliado alemán que había apoyado hasta aquel momento tanto en Rusia como en Europa, demostrando de hecho todas las contradicciones políticas del gobierno fascista (Lepre, Petraccone, 2008, p. 262).

Después del año 1943, Italia se encontró dividida en dos partidos, desde un punto de vista político y social: la del reino del sur administrado por un gobierno legítimo; y la República social italiana creadas por Mussolini después de haber sido excarcelado por última vez de su prisión en el *Gran Sasso*. Dicha república pasó a la historia como la República de Saló, último esfuerzo del duce de recrear el régimen fascista, que en la realidad se convirtió en un estado ficticio bajo el control de los alemanes.

Finalmente, el periódico italiano más longevo aparecido en Chile (*L'Italia*) en el año 1943 publicó su último número. Con esa fecha, por lo tanto, cambiará una vez más el perfil de Italia que se encaminó a convertirse en una república; por consiguiente, también los discursos italianos en Chile transformarán de nuevo la imagen identitaria de Italia, abriendo una fase completamente nueva.

CONSIDERACIONES PREVIAS: ALGUNOS CONCEPTOS TEÓRICOS

Para analizar los discursos literarios presentes en la Prensa italiana publicada en Chile utilizaremos en forma comparativa las principales poéticas desarrolladas en la misma época en Italia. En concreto, nos referimos al *Verismo*, al *Crepuscolarismo*, al *Futurismo* y a la corriente psicoanalítica. Además, del análisis hecho hasta el momento sobre el primer periódico italiano publicado en Santiago, *L'Eco d'Italia*, aparecen referencias a la tradición literaria italiana clásica, en particular modo a la poética de Dante Alighieri y de Torquato Tasso. Desde este punto de vista nos preguntamos: ¿a qué tipo de público se dirigió la prensa étnica italiana publicada en Chile sobre la que aparecen los nombres de Dante Alighieri y Torquato Tasso? ¿Qué relación guarda esta selección literaria italiana tradicional con el contexto tanto italiano como chileno? Además, considerando que la lengua italiana, con la que se publicaron los periódicos,

representó un aspecto identitario solo para la Italia literaria, ¿qué tipo de discurso identitario italiano se desarrolla en Chile a través de la conmemoración y de la circulación de la literatura de dichos poetas en la prensa étnica italiana?

El aporte principal del trabajo sobre los discursos presentes en la prensa étnica reside en la falta de un estudio sistemático de los discursos italianos que evidencie los mecanismos que han llevado a la formación de una primera representación de la comunidad italiana residente en Chile. El aspecto crucial es la definición del discurso identitario italiano: si se formó a partir del último cuarto del siglo XIX y cómo ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Además, el análisis de los discursos nos permitirá valorar el impacto del lenguaje sobre la formación discursiva, medido a partir de las series completas de cuatro periódicos y una revista.⁹ Finalmente, con el propósito de triangular los discursos que aparecen en los periódicos italianos con otras fuentes producidas en el mismo período, examinaremos las relaciones que los cónsules italianos en Chile enviaban al Ministerio de Asuntos Exteriores en Italia.¹⁰

A través de dicho análisis averiguaremos las posibles influencias de los discursos en la comunidad italiana residente en Chile. Las relaciones consulares servirán para averiguar si efectivamente las propuestas avanzadas por Carlo Piva, Riccardo Bagnara, Adolfo Ghiselli, entre otros, abrieron un diálogo con Italia a través de los canales diplomáticos. Al estado actual de nuestra labor sabemos, por ejemplo, que Piva escribió varias cartas abiertas publicadas sobre su periódico dirigidas al diputado Ruggero Bonghi, a la época presidente del Comité por la divulgación del italiano al extranjero; el propósito de dichas cartas era pedir ayudas económicas tanto al gobierno italiano como a la monarquía de los Savoia.

⁹ En concreto nos referimos a *L'Eco d'Italia* (1890, Santiago), *L'Italia* (1890, Valparaíso), *L'Italia Illustrata* (1896, Valparaíso), *La Voce della Colonia* (1905, Santiago) e *Italia e Chile* (1923, Santiago). Todos estos periódicos se encuentran en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁰ Las fuentes diplomáticas se conservan en el *Archivio Diplomatico Storico* del Ministerio Italiano de los Asuntos Exteriores en Roma (Italia): *Documentazione Storico Diplomatica - Archivi dell'Amministrazione centrale - Affari politici*.

Además de afrontar el tema del discurso, en este apartado analizaremos tres autores que a través de perspectivas diferentes han abordado el tema cultural ligado a la historia; en concreto, nos referimos a Peter Burke, Michael De Certeau y Simon Schama. Los conceptos que analizaremos se pueden enmarcar en los «estudios culturales» y nos guiarán a lo largo de nuestra investigación.

El primer texto que analizaremos será el de Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (2006). Esta obra, publicada por primera vez en el año 2004, pone un interrogante preciso, explícito desde el título, con el objetivo de describir esta nueva corriente historiográfica, aunque el texto se coloca idealmente a la puesta de sol de la Historia Cultural. Burke por lo tanto trata de resumir y proveer una lista de obras y autores que pueden ser insertados en el contexto de los «estudios culturales» y que han aportado nueva linfa dentro de la disciplina histórica. Siguiendo una línea cronológica precisa, Burke describe una variedad de temas y ámbitos a los que la historia tradicional pocas veces dirigió la atención, tanto por cuestiones de rigor científico, ligadas a la elección de las fuentes primarias, como por cuestiones epistemológicas en parte derivadas del denominado «giro cultural»¹¹ (como por ejemplo una concepción crítica del lenguaje entendido como medio inmediato y transparente entre la realidad y nuestras ideas). La cantidad de trabajos culturales publicados, de hecho, abre espacios de estudio nuevos y más apropiados a las expectativas de la Nueva Historia Cultural, como la Historia de la lectura, de las representaciones, de las prácticas, de los discursos, entre otros.

Una de las problemáticas ligadas al aspecto más pragmático de la investigación histórica, es el aparato metodológico utilizado por los historiadores de la cultura. En su texto, Burke se detiene sobre la cuestión metodológica cuando afronta el tema del «testigo involuntario» (2006, 36) en la obra de Burckhardt. Por un lado, el escritor inglés concuerda en que los textos y las imágenes no son

¹¹ Para profundizar sobre el tema del –giro cultural– (o también definido –giro lingüístico–) véase: Chillón, A. (2001). «El «giro lingüístico» en periodismo y su incidencia en la comunicación periodística». *Cuadernos de información*, 14, pp. 24-47; Retamos, J. (2014). «El periodismo ante el giro lingüístico: el cuestionamiento de las certezas». *Questión*, 41, pp. 42-51.

necesariamente el espejo de lo que ocurrió en pasado, y que por consiguiente pueden desarrollar el papel de «testigo involuntario» echando nueva luz sobre otras problemáticas históricas (por ejemplo, en la novela de Primo Levi, *Si esto es un hombre* (2005), el valor histórico del texto emerge no tanto en la descripción objetiva de los campos de exterminio sino que en la descripción del cómo se siente el autor en estos). Por el otro, evidencia la necesidad constante de preguntarnos por qué aquel texto o aquella imagen han sido producidos en un determinado espacio y tiempo. Desde este punto de vista, por lo tanto, el autor describe brevemente dos de las técnicas metodológicas cuantitativas utilizadas en ámbito cultural: la «historia serial» (Burke, 2006, p. 36), desarrollada en Francia y «el análisis del contenido» (Burke, 2006, p. 37), desarrollado en los Estados Unidos. El empleo de métodos cuantitativos, sin embargo, no satisface las nuevas exigencias de la Nueva Historia Cultural, aunque ayuda a hacer menos arbitrario el trabajo práctico de los historiadores. Una posible solución podría ser el empleo cruzado de métodos cuantitativos y cualitativos, considerando que la *palabra* puede asumir distintos sentidos en los procesos de asociación. En palabras de Burke (2006):

Una misma palabra posee significados diferentes en distintos contextos y los temas pueden modificarse en función de las respectivas asociaciones. El enfoque cuantitativo es demasiado mecánico, demasiado insensible a las variaciones como para resultar por sí mismo esclarecedor. No obstante, utilizado en combinación con los métodos literarios tradicionales de lectura minuciosa, el análisis de contenido corrige al menos el tipo de sesgo descrito por Clapham. (p. 38)

Otro aspecto fundamental que emerge en su obra es lo que ocurre después de la representación, es decir la construcción de la realidad. El autor parte de la constatación de que no puede existir un tipo de conocimiento objetivo de la realidad y, por ende, desarrolla la reflexión sobre la relación entre lenguaje y realidad externa. Siendo el lenguaje el que se transforma en un espejo opaco, las representaciones no pueden ser consideradas como un reflejo preciso de la sociedad; desde este punto empieza el trabajo de construcción o producción

de la realidad a través de la utilización de las representaciones mismas. Burke cita como ejemplo la obra del historiador Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano* (2006, p. 101), en la que el escritor francés se detiene sobre el modo en que los consumidores eligen, utilizan y reutilizan los objetos y las ideas disponibles en las hodiernas sociedades de masa. Uno de los objetivos que se pone De Certeau es justamente poner el acento sobre el trabajo de invención y de producción de la realidad dónde el consumo deja de ser un elemento pasivo; desde este punto de vista, el acto del consumir se transforma en un acto que crea y que produce.

La cita de Burke nos permite adentrarnos en la segunda obra que analizaremos, *La escritura de la historia*, de Michel De Certeau (2006). Examinaremos de modo particular el capítulo II «La operación historiográfica» (De Certeau, 2006: 67-120) que, además, en la traducción italiana, constituye un libro aparte, *L'operazione storica* (2014). La tesis de De Certeau es que para localizar los mecanismos que organizan el espacio entendido como producción de un texto, la operación historiográfica tiene que contemplar necesariamente el análisis de la combinación de tres elementos diferentes: el «lugar» en lo que se desarrolla la investigación histórica que tiene precisas características socioeconómicas, políticas y culturales; las «prácticas» historiográficas que se refieren a las técnicas de producción del texto histórico; y, finalmente, el concepto de «escritura», que se convierte en escritura histórica solo en el momento en que se apoya en un «lugar» social de producción científica y se basa sobre «prácticas» historiográficas que el autor define «desviación» (De Certeau, 2006, p. 90), relativa a modelos culturales y teóricos contemporáneos.

El «lugar», por lo tanto, contribuye de manera determinante a la posibilidad de nuevas investigaciones históricas y ofrece también la oportunidad de examinar el contexto de producción historiográfica. En palabras de De Certeau (2006):

Finalmente, ¿cuál es la «obra de valor» en historia? La que es reconocida por los pares. La que puede situarse en un conjunto operativo. La que constituye un progreso en lo referente a la condición actual de los «objetos» y los métodos históricos, y que, ligada al medio en que se elabora, vuelve

posibles a su vez nuevas investigaciones. El libro o el artículo de historia es a la vez un resultado y un síntoma del grupo que funciona como un laboratorio. Como el automóvil producido por una fábrica, el estudio se vincula al complejo de una fabricación específica y colectiva y no es tanto el efecto de una filosofía personal o la resurrección de una «realidad» pasada. Es el producto de un lugar. (p. 76)

Cada texto histórico es, de hecho, un producto de un determinado lugar que actúa activamente sobre el texto; por ejemplo, el lugar determina lo que puede ser dicho o no dicho; el lugar influencia los comportamientos institucionales y sociales que pueden a su vez cambiar radicalmente tanto los discursos como los modos de hacer investigación histórica. De aquí, parte la necesidad de hacer historia teniendo en cuenta los lugares de producción de la historia; desde este punto de vista, la historia también se define a través de la relación entre el lenguaje y el cuerpo social. Y esta relación evidencia tanto las posibilidades como los límites del cuerpo.

Otro mecanismo importante del trabajo del historiador se refiere a la «escritura» (De Certeau, 2006, pp. 101-118) del texto histórico. Paradójicamente, la actividad de escritura del texto histórico se pone en contraposición al trabajo preliminar de investigación. La práctica historiográfica, de hecho, trata de capturar el acontecimiento en sus límites y en sus diferencias, poniéndolo en una dimensión que no tiene límites cronológicos definidos objetivamente. En cambio, cuando de la práctica se pasa a la escritura del texto, el acontecimiento tiene que necesariamente ser encerrado en una determinada estructura narrativa para volver el evento comprensible (accesible) al lector. En la escritura de un texto, por lo tanto, el historiador encuentra problemas diferentes a los de la práctica histórica, que lo obligan a utilizar, por ejemplo, la cronología para dividir el acontecimiento en períodos y relacionarlo idealmente con el presente del público que lee su texto. De aquí emerge la neta distinción entre *discurso*, que encuentra su significación en el momento que es expresado y es dirigido a un interlocutor, y *relato* que encuentra su justificación en cuánto se refiere a objetos reales, a tiempos y a lugares de la historia.

El último texto que analizaremos brevemente será *Paesaggio y memoria*, de Simon Schama (1997). El autor encuentra las huellas del mito en los cuentos de su libro, llegando a sustentar la hipótesis de que el estudio de los mitos debe ser una parte fundamental de la historiografía contemporánea, porque nos permite ampliar el horizonte de comprensión de nuestra realidad. En las últimas páginas del capítulo II, sobre la caza alemana a la obra de Tácito, *Alemania*, cuando el autor reflexiona sobre la vida del pintor alemán Anselm Kiefer, acusado porque su obra se relaciona con los mitos germánicos que caracterizaron el Tercer Reich, se lee:

Il vero problema –che potremmo chiamare sindrome di Kiefer– è un altro: se sia possibile prendere il mito sul serio sul suo terreno, rispettarne la coerenza e complessità senza restare moralmente accecati dalla sua forza poetica. Questa, del resto, non è che una variante del consueto, insolubile dilemma dell'antropologo (e dunque anche dello storico, sebbene non molti di noi amino ammetterlo): come riprodurre ciò che è «altro», lontano da noi in termini di tempo, spazio e cultura, senza né perdersi nell'adesione totale né «sterilizzare» la materia con le usuali amputazioni dell'analisi empirica occidentale.¹² (Schama, 1997, p. 136)

El tema del mito emerge sobre todo cuando se vincula al concepto de identidad colectiva. El capítulo más significativo desde este punto de vista quizá sea el segundo, «Der Holzweg: la huella en la selva», en lo que se menciona la «caza» del Tercer Reich a la obra de Tácito, *Alemania*. El mito fundante de la raza pura alemana encuentra paradójicamente su origen en la obra de Tácito, en la que los alemanes fueron descritos cómo bárbaros en contraposición a los romanos civilizados. Naturalmente en la *Alemania* emergen también

¹² «El verdadero problema –que podríamos llamar síndrome de Kiefer– es otro: si es posible tomar en serio el mito sobre su terreno, respetar su coherencia y complejidad sin quedar moralmente cegado por su fuerza poética. Este, por lo demás, no es sino una variante de lo usual, insoluble dilema del antropólogo, y, pues, también del historiador, aunque no muchos de nosotros quieran admitirlo: como reproducir lo que es 'otro', lejos de nosotros en términos de tiempo, espacio y cultura, sin perdersen en la adhesión total ni «esterilizar» la materia con las usuales amputaciones del análisis empírico occidental.» (TDA)

rasgos positivos de los pueblos bárbaros, pero siempre contrapuestos a los romanos, como, por ejemplo, la ausencia de vanidad y avidez típica de los alemanes contrariamente a la civilización romana en la que el progreso engendró formas de envidia y celos ausentes en las poblaciones «puras».

Para concluir, los ámbitos de trabajo de la historia se han extendido notablemente, entrando en nuevas dimensiones que no fueron tenidas suficientemente en consideración por los historiadores. La expansión del horizonte historiográfico ha producido una fragmentación de métodos y técnicas que pone cada vez más en evidencia la importancia de la fase hermenéutica, y que a menudo mina el rigor científico. El nuevo desafío de la Nueva Historia Cultural, por lo tanto, es volver a reflexionar sobre el trabajo del historiador, sobre el concepto de representación y de producción, sobre los métodos y sobre los instrumentos utilizados por los historiadores y sobre la ampliación de las áreas de investigación histórica. También la obra de ficción, desde este punto de vista, puede ser estudiada con rigor científico, como irónicamente Schama nos recuerda citando una frase de Saul Liebermann: «Il nonsenso (dite e fate quel che volete) resta sempre nonsenso. Ma lo studio del nonsenso, no, quello è scienza»¹³ (1997, p. 137).

LA PRENSA ÉTNICA

El proyecto de investigación que hemos presentado hasta ahora encuentra su justificación también por la falta de uno estudio riguroso y sistemático de la prensa étnica italiana en Chile. En los últimos quince años, de hecho, la historiografía italiana volvió sobre ese tema desde una perspectiva renovada, es decir considerando el periódico italiano publicado al exterior como objeto de estudio autónomo desvinculado de la colectividad italiana residente fuera de Italia. Es necesario, por ende, analizar en clave comparativa las obras de los historiadores que han abordado ese tema en otros países americanos donde el fenómeno de la prensa étnica fue cuantitativamente más

¹³ «La absurdidad (podéis decir y hacer los que queréis) se queda siempre absurdidad. Pero el estudio de la absurdidad, no, aquélla es ciencia.» (TDA)

consistente. Nos referimos en particular a tres historiadores que analizaron la prensa étnica italiana en Brasil, Argentina y Uruguay: Angelo Trento (2014), Pantaleone Sergi (2012) y Federica Bertagna (2009).

El texto de Trento, *La costruzione di un'identità collettiva*, en clave comparativa con Chile, representa una herramienta preciosa a la hora de analizar la Prensa étnica publicada en Santiago y Valparaíso. La estructura de los periódicos, de hecho, es parecida tanto en la forma como en los contenidos tratados. Por cuanto concierne la prensa italiana en Chile hemos encontrado hasta ahora contenidos similares a lo que aparecieron en la prensa burguesa brasileña, tanto en la función didáctica de los periódicos, a través del empleo de la lengua italiana y de la publicación de novelas de apéndice en italiano, como en la *italianità* anhelada por los periódicos brasileños. Para poner un ejemplo, el primer bisemanal italiano publicado en Chile, *L'Eco d'Italia*, a menudo utilizó el tema de la patria lejana a través de la conmemoración del glorioso pasado, tanto literario (Dante, Petrarca, Tasso, entre otros autores) como histórico (los faustos de la antigua Roma). La misma batalla conducida por la formación de la primera escuela italiana en Santiago encuentra sus raíces en la idea de unificar una colectividad todavía empapada por regionalismos y localismos muy fuertes (por ejemplo, la formación de la colonia de Capitán Pastene por parte de familias procedentes de una misma ciudad italiana, Módena).

Naturalmente el contexto brasileño y chileno son diferentes, pero sobre todo la cantidad de inmigrados italianos que llegaron a los dos países no puede ser comparada visto que el éxodo en Brasil fue en masa, mientras que en Chile llegó una modesta parte de italianos, aunque con un nivel cultural indudablemente más elevado.¹⁴

Pantaleone Sergi es autor de libros, artículos y ensayos (2007; 2013; 2016) sobre la cuestión de la prensa étnica en Argentina y en parte también en Uruguay. Como historiador ha subrayado más veces la ausencia de estudios científicos sobre las funciones que la

¹⁴ Sobre el tipo de inmigración italiana que se dirigió a Chile en los siglos XIX y XX véase la obra *Il contributo italiano allo sviluppo del Cile* (Favero et al., 1993).

prensa étnica desarrolló tanto en el contexto de la inmigración como con referencia a las colectividades italianas al extranjero. Evidencia, además, como el fenómeno de la Prensa étnica fue una característica típica de los italianos emigrados que dieron vida a este tipo de prensa en todos los lugares de inmigración:

Non c'è un solo paese al mondo in cui siano arrivati emigranti italiani, infatti, dove non sia stato stampato un giornale in lingua italiana. Ci riferiamo anche a realtà che contavano pochissimi emigrati, magari 1.000 e anche meno. Ciò perché ovunque questi fogli assolvevano una funzione di autodifesa dell'italianità, di mantenimento della lingua, considerata un patrimonio identitario irrinunciabile da trasmettere per quanto possibile agli italo-discendenti, e di sostegno in termini sociali degli emigrati, ai quali fornivano anche assistenza sociale, legale e medica. Inoltre, hanno rappresentato uno strumento esclusivo per formare l'opinione pubblica dei migranti sulle vicende politiche della prima e della seconda patria.¹⁵ (Pantaleone, 2016, p. 266)

Es evidente que la prensa étnica desempeñó un papel decisivo en las colectividades italianas al exterior, no sólo por lo que concierne la conservación de la identidad italiana, a través de la preservación de la lengua y de la historia común, sino también como factor de integración en los contextos de migración. Efectivamente, analizando la cantidad de publicaciones periodísticas está claro que esta aumenta y disminuye en relación con los flujos inmigratorios, hasta desaparecer completamente a partir de los años sesenta del siglo pasado cuando de hecho acaba la emigración hacia los países suramericanos.¹⁶

¹⁵ «No hay un sólo país del mundo en el que los emigrantes italianos hayan llegado dónde un periódico no haya sido imprimido en lengua italiana. También nos referimos a realidades que contaron pocos emigrados (1.000 e incluso menos). Eso porque en todas partes estos periódicos absolvieron una función de autodefensa de la *italianità*, de mantenimiento de la lengua, considerada un patrimonio identitario irrenunciable de transmitirles dentro de lo posible a los italo-discendientes, y de soporte en términos sociales de los emigrados, a los que proveyeron también asistencia social, legal y médica. Además, han representado un instrumento exclusivo para formar la opinión pública de los inmigrados acerca de los hechos políticos de la segunda patria.» (tda)

¹⁶ A partir de la segunda mitad del siglo pasado la prensa étnica italiana cambió su función y su finalidad; de hecho, empezaron a publicarse artículos en lengua

Pantaleone conduce un análisis comparativo entre la situación argentina y la uruguaya. Evidencia, inicialmente, cómo los números de la inmigración italiana son mucho más consistentes en Argentina, donde entre 1857 y 1946 «llegaron más de 3 millones de italianos que representaban el 45% del total de 6,6 millones de inmigrados en el País» (Pantaleone, 2016, p. 267). A pesar de esta evidente desproporción, en Uruguay fueron publicados los primeros periódicos italianos de inmigración. Eso porque algunos intelectuales garibaldinos emigraron a la mitad del siglo XIX a Montevideo, dando vida a las primeras publicaciones periodísticas dirigidas principalmente a las élites locales. La primacía, en este caso, le corresponde a Giovan Battista Cuneo quién fundó el primer periódico italiano en Uruguay en 1841, *L'Italiano* (inspirado sustancialmente a la *Giovine Italia* de Mazzini), y también el primer periódico italiano en Argentina en 1856, *La Legione Agricola* (Pantaleone, 2016, p. 270).

La historiadora Federica Bertagna ha publicado en el año 2009 un libro titulado *La Stampa italiana in Argentina*, donde propone analizar el fenómeno de la prensa étnica como objeto de estudio autónomo, a diferencia de lo que ha ocurrido hasta ahora. La historiografía, de hecho, ha utilizado desde siempre la prensa migratoria como medio por el análisis de la colectividad italiana en cuanto producto directo de esta y no como fuente primaria por la investigación histórica. Desde este punto de vista, por lo tanto, el análisis de la prensa étnica ha permitido examinar la formación de la colectividad y su integración en los países de emigración. Por cuánto concierne la historiografía italiana, el interés se ha dirigido principalmente al estudio de las «organizaciones políticas y sindicales creadas por trabajadores» (Bertagna, 2009, p. 5) utilizando por lo tanto la prensa como espejo de la sociedad para entender la historia de estas organizaciones.

La nueva perspectiva propuesta por Bertagna (2009), en cambio, propone el estudio de los periódicos entendidos como contribución a la creación de una imagen de la colectividad italiana, como ella

castellana porque la comunidad italiana estaba ya integrada en los países de acogida.

misma afirma a propósito de los tres grandes periódicos italianos publicados en América:¹⁷

Tutti e tre raggiunsero tirature molto elevate e, almeno fino agli anni venti del Novecento, contribuirono a dar forma e coesione a comunità italiane che si pensavano e venivano riconosciute come tali dalle società ospiti, alimentando il sentimento di identità nazionale di emigrati che spesso ne erano privi al momento dell'espatrio.¹⁸ (p. 9)

Uno de los aspectos fundamentales es, por lo tanto, la construcción de la imagen de la colectividad y de su presencia física en los países de emigración. Resulta evidente que los italianos que llegaron en el continente americano a finales del siglo XIX no tenían el sentido de pertenencia a Italia por dos razones. En primer lugar, Italia, aunque unida políticamente, estaba todavía divididas por culturas regionalistas que de hecho impidieron una plena unificación cultural. Una de las principales tareas del Estado italiano recién formado fue justo la de amalgamar las varias culturas a través de la instrucción obligatoria y de la movilidad garantizadas por la formación del ejército (Lepre, Petraccone, 2008, p. 32). En segundo lugar, tenemos que considerar que la inmigración en el continente americano a menudo fue el resultado de políticas de migración asistida, como en el caso de la colonia italiana de Capitán Pastene en Chile, o de cadenas familiares creadas por descendientes que se establecieron previamente en los países de emigración. De hecho, por lo tanto, las divisiones regionales fueron trasplantadas en los países americanos de acogida.

¹⁷ Los periódicos a los que se refiere la autora son respectivamente: *Il progresso italo-americano* (Estados Unidos), *La patria degli italiani* (Argentina) e *Il fanfulla* (Brasil).

¹⁸ «Todos los tres alcanzaron copias muy elevadas y, al menos hasta los años veinte del Novecientos, contribuyeron a dar forma y cohesión a comunidades italianas que se pensaron y fueron reconocidas como tales por las sociedades de acogida, alimentando el sentimiento de identidad nacional de emigrados que a menudo fueron privadas de ella al momento de la expatriación.» (TDA)

CONCLUSIONES

La migración italiana ha sido demasiadas veces olvidada por la historiografía italiana, a pesar del hecho de que esta desempeñó un papel importante en la historia de Italia desde su unificación, por dos aspectos fundamentales. El primero concierne a la disminución de la presión demográfica que, gracias a los grandes flujos migratorios que se verificaron en los siglos XIX y XX, permitió a los italianos en patria de tener más ocasiones de encontrar trabajo y constituyó «*l'unica valvola di sfogo che impediva le tragedie e le rivolte della miseria*»¹⁹ (Lepre, Petraccone, 2008, p. 113). El segundo concierne al fenómeno de las remesas, o sea el dinero que los emigrantes enviaban a las familias en Italia y que por consiguiente mejoró las condiciones económicas de muchos italianos en patria. Naturalmente el fenómeno migratorio ha llevado también aspectos negativos como la rotura de las relaciones entre los italianos que migraron y las tierras de origen, provocando casi siempre reales dramas en los núcleos familiares. Es importante recordar que muchas veces los emigrados no hicieron retorno a Italia tanto por el largo viaje hacia América como por el hecho de encontrar mejores condiciones de vida en los países de acogida.

Dentro del fenómeno migratorio la prensa étnica ha desempeñado un papel decisivo tanto en la salvaguardia de las relaciones entre los emigrados e Italia como por cuánto concierne su integración en los países de acogida. Desde este punto de vista, lo que más nos interesa subrayar son los mecanismos utilizados por los periódicos italianos para crear una imagen de la colectividad italiana al exterior y la consiguiente constitución de una identidad italiana que preservar. Creemos, de hecho, que el análisis de los discursos presentes en la prensa italiana pueda permitirnos de examinar la formación de lo que Benedict Anderson ha llamado «comunidades imaginadas» (Anderson, 2018, p. 10) de italianos en Chile. Bajo este aspecto, la prensa étnica representa una preciosa fuente de información por dos razones: la primera, concierne el desarrollo de las relaciones

¹⁹ «la única válvula de desahogo que impidió la tragedia y las revueltas de la miseria.» (TDA)

culturales entre Italia y Chile; la segunda, concierne el rol de la prensa como estímulo en la colectividad tanto en la construcción de la imagen misma de la comunidad italiana como en la creación de instituciones italianas que en la actualidad están presentes en el territorio, como, por ejemplo, la Escuela italiana de Santiago de Chile.

Finalmente, la selección literaria hecha por los editores y propietarios de los periódicos italianos a través de la publicación de un cierto tipo de literatura italiana (poesías y cuentos) en detrimento de otra, permite de analizar qué tipo de *italianità* fue difundida al extranjero, además de revelar el tipo de recepción y público al cual fue dirigida.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedict, A. (2018). *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*. Bari-Roma: Laterza (trad. de M. Vignale), p. 238.
- Bertagna, F. (2009). *La Stampa italiana in Argentina*. Roma: Donzelli Editore, p. 206.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós Ibérica (trad. de P. Hermida Lazcano), p. 168.
- Chillón, A. (2001). El «giro lingüístico» en periodismo y su incidencia en la comunicación periodística. *Cuadernos de información*, 14, pp. 24-47.
- D'Azeglio, M. (1867). *I Mieì ricordi*. Firenze: Editore G. Barbéra, p. 399.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana (trad. de J. López Moctezuma), p. 334.
- De Certeau, M. (2014). *L'operazione storica*. Rimini: Guaraldi (trad. de L. Blandini), p. 31.
- Favero, L. (1978). Cent'anni di emigrazione italiana (1876-1976). En G. Rosoli (Ed.), *Un secolo di emigrazione italiana: 1876-1976*. Roma: Centro Studi Emigrazione, pp. 9-64.
- Favero, L., Stabili, M. y Salinas Meza, L. et al. (1993). *Il contributo italiano allo sviluppo del Cile*. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, p. 485.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets (trad. de A. González Troyano), p. 80.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Buenos Aires-Ciudad de México-Madrid-Bogotá: Siglo XXI Editores (trad. de A. Garzón del Camino), p. 273.
- Lepre, A. y Petraccone, C. (2008). *Storia d'Italia dall'Unità ad oggi*. Bologna: Il Mulino, p. 436.

- Levi, P. (2005). *Se questo è un uomo*. Padova: Finogil, p. 214.
- Martini, C. (1994). *La colonia italiana de San Manuel de Parral*. Santiago: Presenza, p. 63.
- Pantaleone, S. (2007). Fascismo e antifascismo nella stampa italiana en Argentina: così fu spenta «La Patria degli Italiani». *Altreitalie*, 2007, luglio-dicembre, pp. 4-44.
- Pantaleone, S. (2012). *Patria di carta. Storia di un quotidiano locale e del giornalismo italiano in Argentina*. Cosenza: Pellegrini Editore, p. 303.
- Pantaleone, S. (2013). «Giornalisti italiani per la stampa argentina». En *Giornale di storia contemporanea*, 1-2, pp. 53-70.
- Pantaleone, S. (2016). Voci d'Italia in Argentina e Uruguay. Una ricognizione comparata sui periodici dell'immigrazione. En V. Cappelli y S. Pantaleone (Ed.), *Traiettorie culturali tra il Mediterraneo e l'America latina. Cronache, letterature, arti, lingue e culture*. Cosenza: Pellegrini Editore, pp. 265-280.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. Buenos Aires-Ciudad de México: Siglo XXI Editores (trad. de A. Neira), p. 453.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Buenos Aires-Ciudad de México-Madrid: Siglo XXI Editores (trad. de G. Monges Nicolau), p. 112.
- Retamos, J. (2014). El periodismo ante el giro lingüístico: el cuestionamiento de las certezas. *Questión*, 41, pp. 42-51.
- Schama, S. (1997). *Paesaggio e memoria*. Milano: Mondadori (trad. de P. Mazzairelli), p. 671.
- Trento, A. (2014). *La costruzione di un'identità collettiva. Storia del giornalismo in lingua italiana in Brasile*. Viterbo: Edizioni Sette Città, p. 349.

LA ECONOMÍA DEL PODER COLONIAL EN UNA FRONTERA DEL RÍO DE LA PLATA (JUJUY, SIGLO XVIII)¹

Enrique Normando Cruz

CONICET y Universidad Nacional de Jujuy
profecruz@yahoo.com.ar

Luisa Consuelo Soler Lizarazo

Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos, IdESH,
Universidad Autónoma de Chile
lsolerl@uautonoma.cl

Resumen

En el artículo se analiza cómo era la economía del poder en el siglo XVIII en una frontera hispanoamericana situada al norte del Río de la Plata. Para ello se considerará como caso de estudio la ciudad de Jujuy, un distrito ubicado al sur de la audiencia de Charcas y al norte del puerto de Buenos Aires. Se trataba de una jurisdicción de relativa importancia económica y social, por hallarse en el medio de las rutas mercantiles que vinculaban los mercados mineros meridionales peruanos con la región del Litoral y el puerto de Buenos Aires.

Para realizar la investigación histórica, se tiene en cuenta la perspectiva historiográfica de la historia cultural y se consideraron diversos documentos escritos como expedientes judiciales y legislación local y regional del Tucumán. El conjunto de la documentación es revisada teniendo en cuenta la

¹ Proyecto Interno DIUA-98-2017 «Construcciones de soberanía imperial: fuertes y presidios en la América del Antiguo Régimen. El reino de Chile y el virreinato del Río de la Plata, siglo XVIII»; y PIP-CONICET 112-201301-00074-CO «Construcciones de soberanía en las fronteras de la Colonia y la Independencia (Jujuy en Salta del Tucumán, 1780-1821)».

historiografía americanista, y se utilizan conceptos de sociología y antropología para evaluar las relaciones e identificar la microfísica del poder, y precisar las tecnologías de dominación y las estrategias subalternas que los grupos sociales desarrollaron en un espacio fronterizo de la sociedad colonial.

Las conclusiones alcanzadas nos permiten determinar cuáles fueron las distintas categorías sociales que desde el poder hispano de las autoridades de las ciudades se asignaron a los grupos sociales urbanos y de la frontera. En el análisis de una sublevación anticolonial en la frontera se encontró que los grupos subalternos cuestionan las categorías sociales establecidas por las autoridades, y les disputan a los hispanos el monopolio de la fuerza al controlar las armas con las que se integran y rebelan.

Palabras clave: Colonial; poder; economía; frontera; Jujuy

ABSTRACT

The article analyzes the economy of power in the 18th century on a Hispanic-American border located north of the Río de la Plata. For this purpose, this case study considers the city of Jujuy, a district situated south of the Audiencia of Charcas and north of the Port of Buenos Aires. It was a jurisdiction of relative economic and social importance, since it was in the middle of the mercantile routes linking the southern Peruvian mining markets with the Littoral region and the Port of Buenos Aires.

The historical research is carried out from the historiographic perspective of cultural history considering several written documents such as judicial files and local and regional legislation of Tucuman. The set of documentation is revised taking into account the Americanist historiography; sociological and anthropological concepts are used to evaluate relationships and identify the microphysics of power, and to specify the technologies of domination as well as the subaltern strategies, which social groups developed in a border space of the colonial society.

The achieved conclusions allow us to determine the different social categories that the Hispanic power of authorities of the cities assigned to urban social groups and those of the border. Furthermore, in an analysis of an anti-colonial uprising

on the border, it was found out that the subaltern groups question the social categories established by the authorities, and they dispute the Hispanic monopoly of force by controlling the weapons with which they integrate and rebel.

Keywords: Colonial; Power; Economy; Border; Jujuy

INTRODUCCIÓN

En el artículo se identifican los actores y los instrumentos que hacen a la economía del poder colonial en una frontera del espacio de lo que será en la segunda mitad del siglo XVIII el Río de la Plata. Se trata del distrito de Jujuy, una jurisdicción colonial de relativa importancia por hallarse en el medio de la carrera mercantil que vincula los mercados mineros meridionales peruanos con la región del Litoral y del puerto de Buenos Aires.

En este espacio regional peruano (Assadourian, 1983), a lo largo del siglo XVIII se habilitan relaciones sociales de producción entre diversos actores que dan lugar a que, dentro del ejercicio del poder colonial, se haya destacado historiográficamente la dominación española y la resistencia india y criolla. Esta relación binaria puede revisarse si apelamos al concepto de economía del poder porque nos permite examinar que como relación social, comprende actores, artefactos e instituciones de un micropoder colonial que se relacionan de manera más compleja que la simple relación binaria hace suponer, y que así se trata de una hipótesis de trabajo más que de una esencialidad de clases sociales (Burke, 2007, p. 115).

Teniendo en cuenta esta perspectiva histórica, se analizara cómo era la microfísica del poder colonial en el distrito de Jujuy en el siglo XVIII, identificándose las categorías sociales asignadas en relación al uso y portación de las armas, y la disputa por su propiedad y posesión en un contexto conflictivo, porque el mismo rebela de mejor forma las agencias de poder de dominadores y subalternos (Ortner, 2016).

Al respecto de la relación dominación/resistencia, ha sido destacada como uno de los conceptos centrales por parte de la historiografía, que invita a pensar teórica e históricamente la realidad social

(Burke, 2007). La simplificación de la relación como un binomio, ha sido interpelada por los estudios sobre el poder, que identificaron históricamente en, por ejemplo, las sociedades de Antiguo Régimen, que existe toda una microfísica basada en una economía que da lugar a tecnologías para su desarrollo histórico (Foucault, 1999).

De esta manera, se reconoce ya no de manera binaria la dominación y la resistencia, habilitándose el dialogo entre dominados y dominadores, y la correlativa agencia de los así ahora reputados como subalternos, por la posibilidad que sus proyectos vayan más allá de la simple oposición y resistencia (Ortner, 2016, p. 77), y comprenda posibles estrategias de adaptación en resistencia (Scott, 2000).

Estos planteos teóricos han incidido en la reformulación de lo que es hoy la perspectiva que acá se tendrá en cuenta de la historia cultural (Burke, 2000. Chartier, 2007), que habilitan la revisión de representaciones y prácticas sociales en las relaciones de poder (Chartier, 1992), que en este caso se hará en la identificación de los artefactos que hacen a la economía de poder de manera microfísica, es decir, la asignación social, la adjudicación protoclasista, y la portación de las armas en una ciudad colonial.

LAS FUENTES HISTÓRICAS

Para realizar la investigación histórica de la economía del poder colonial, se utilizaron dos tipos de documentos históricos. La legislación local del cabildo de Jujuy y de la gobernación del Tucumán (que es la que tiene jurisdicción sobre esta ciudad), que es la que establece los grupos sociales a partir de consideraciones étnicas, estamentales, económicas y sociales, y un complejo y largo expediente sobre una sublevación anticolonial en consonancia con los conflictos peruanos y altoperuanos de la década de 1780.

Aplicando la crítica de fuentes a estos documentos, tal como lo sugiere Bloch (1998), se consideraron los dos tipos de documentos porque permiten la contrastación entre ellos, ya que el primero refiere a los actores desde la institucionalidad estatal de las categorías sociales, y el segundo, el expediente de la sublevación, permite

apreciar desde otro ángulo, el de los actores sociales como agentes, cómo se considera la relación de poder.

El primer conjunto de documentos se trata de la legislación capitular generada por el cabildo de Jujuy o bien reproducida de la emanada de la gobernación del Tucumán. En este caso no se utiliza un auto o un bando en especial, tampoco se ha considerado un período en particular de la administración de gobierno colonial (Austria o Borbónico), sino que se ha elaborado una muestra con documentos del tipo autos y bandos de buen gobierno aplicados en el distrito de Jujuy en todo el siglo XVIII, porque no nos interesa adjudicar conductas específicas, y tampoco establecer políticas gubernamentales, sino establecer la agencia y economía de poder para todos los grupos sociales.² Este tipo de documentación ha sido utilizado por la historiografía americanista a la hora de identificar a los grupos sociales de manera clasista/estamental, y a partir de ello, distinguir prácticas culturales y relaciones sociales (Caballero Campos, 2007. Tau Anzoátegui, 2004); el carácter institucional de estos documentos del tipo autos y bandos de buen gobierno, que asignan agencias y denominaciones determinadas a los actores, juzgando estatal y monopólicamente el uso y la propiedad de la fuerza.

Este conjunto documental de carácter institucional y legal, se ha contrastado con un complejo expediente judicial que informa sobre una sublevación india y criolla acaecida en el espacio de estudio en la década de 1780 en consonancia con las sublevaciones indígenas y criollas tupamaras y tupacataristas peruanas y altoperuanas respectivamente. El expediente contiene doce documentos del tipo correspondencia de las autoridades españolas sobre la sublevación, testimonios y ratificaciones de los reos, disposiciones, autos, vistas y sentencias de la gobernación y actuación del fiscal y acuerdos del cabildo de Jujuy. Seleccionándose en este caso los que refieren a los

² La muestra se constituyó con los siguientes documentos: Archivo Histórico de Jujuy, Archivo Ricardo Rojas (en adelante AHJ-ARR), Auto de Buen Gobierno, Jujuy, 3 de mayo de 1736, Caja XXXIII, 3, 1736. AHJ-ARR, Bando Real, Jujuy, 1768, Caja XCII, Legajo 2. AHJ-ARR, Bando Real, 21 de septiembre de 1776, Caja IX, Legajo 1, Legajillo 1 y 2. Archivo de Tribunales de Jujuy (en adelante ATJ), Auto de Buen Gobierno, Jujuy, 10 de enero de 1781, Carpeta 54, Legajo 1765.

testimonios de los imputados,³ porque en ellos se puede apreciar la división circunstancial de leales o sublevados, y de todos ellos como agentes de poder; y conjuntamente, el registro de la microfísica del poder en los artefactos de la violencia, uno adjudicado por parte del Estado, y otro reputado por los propios sublevados, para así justificar la represión y legitimar la sublevación.

EL DISTRITO DE JUJUY EN EL SIGLO XVIII

El distrito de Jujuy en el siglo XVIII se encuentra dentro de la gobernación del Tucumán bajo jurisdicción peruana hasta mediados de ese siglo, y luego, bajo la del nuevo virreinato del Río de la Plata. Corresponde en su estructura económica y social de Antiguo Régimen, a una pequeña estación de paso útil dentro del «sistema de la economía regional» (Assadourian, 1983, p. 161), porque se halla en el medio de un circuito comercial cuyos extremos esquemáticos son el puerto de Buenos Aires por el sur, y la importante ciudad de Lima por el norte (Tau Anzoategui, 1999).

Los hitos cronológicos que enmarcan el periodo de este estudio son, el año de 1703 cuando se trasladan a la ciudad de Jujuy «las Reales Cajas de Aduana»,⁴ otro 1781 cuando acaece una sublevación local en la frontera del Chaco que da cuenta de la crisis colonial de Antiguo Régimen, y 1821, porque ese año finaliza la venta de tierras de la última misión en el distrito, lo que informa que ya no se tiene frontera con los indígenas del Chaco (Cruz, 2014).

La existencia de un espacio fronterizo es otra característica de Jujuy. Porque al igual que otras ciudades del Tucumán (Mata de López,

³ Archivo General de Indias, Audiencia de Buenos Aires, N° 143 (en adelante AGI-ABA-143) «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781», folio 1 a 80. AGI-ABA-143 «Auto cabeza de proceso para toma de declaración de don Tadeo Fernández Dávila, abogado de las reales audiencias del Perú y teniente de gobernador y justicia mayor de Jujuy, Jujuy, 15 de octubre de 1781», folio 218 a 240.

⁴ Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, Expedientes Coloniales, 1739, N° 54, «Reclamación del mayordomo de fábrica de la matriz de Jujuy sobre la utilización de los reales diezmos hospitalarios, Charcas, 1739.

2005. Leoni Pinto, 1995. Vitar, 1997. Garavaglia, 1984), constituyó una frontera con el espacio vecino del Chaco desde el siglo XVI en que se fundan las ciudades y hasta las primeras décadas del XIX. Al respecto, la historiografía concuerda en que hasta la segunda mitad del siglo XVIII el conflicto con los indios prevalece (Lucaioli, 2010, p. 40); luego de lo cual, se dejara lugar a una integración mercantil colonial no exenta de conflictos, en la que la guerra y la violencia no son innatas o estructurales, sino que son estrategias de los distintos proyectos hispanos de comerciantes y hacendados, y de las tribus indígenas del Chaco (Cruz, 2001; Santamaría, 2007; Soler Lizarazo y Cruz, 2016).

Con estas fuentes históricas y sobre este espacio y período historiográfico, se analizará la economía del poder colonial, identificándose los actores, la reputación del poder de parte del Estado español, y la agencia que los distintos grupos sociales establecen dentro de una microfísica del poder que se instrumentalizó en los artefactos/ armas con los que disputaban el monopolio de la violencia.



Croquis 1. Frontera del Chaco de Jujuy en los circuitos mercantiles regionales (Cruz, 2014, p. 26)

LA MICROFÍSICA DEL PODER COLONIAL

Los bandos y autos de buen gobierno de Jujuy y de la gobernación del Tucumán (Zamora, 2004) van a legislar sobre diversos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad: el trabajo ocasional o libre de los vagabundos, mal entretenidos y holgazanes, los crímenes y delitos contra las personas y la propiedad, la higiene de la ciudad, la regulación y prohibición del juego, los bailes, y el trajinar de los trabajadores, y también atenderá como un ítem relevante la cuestión de las armas respecto de toda la sociedad.

Se trata, en suma, mediante la asignación, control y uso de las armas, de representar estatalmente la economía del poder, con el objetivo de demostrar que se tiene el monopolio de la violencia.

El establecimiento estatal del monopolio de la violencia se realiza primero a partir de categorizar para así administrar económicamente a la sociedad (Foucault, 1999, p. 93). Lo que se hará en la colonial ciudad de Jujuy a partir de criterios étnicos, con la dicotomía indio/español; criterios político/económico, con la dicotomía de personas viles o plebeyos/nobles y de distinción; y criterios económicos/sociales, con la dicotomía gente plebe o de baja esfera/nobles. A los fines de la administración económica del poder, se trata de una clasificación estatal inespecífica, porque la dicotomía indio/español es étnica y también fiscal; y la de personas viles-baja esfera-plebeyas/nobles, a veces es laboral y otras es estamental.⁵

Por el hecho de que la categorización estatal de los grupos sociales es inespecífica o «tortuosa», como la denomina Le Roy Ladurie para este tipo de sociedades de Antiguo Régimen (1994, p. 392), se intentó representar, clasificar y coaccionar de manera más específica a los grupos sociales atendiendo a los artefactos de la violencia, estableciéndose quiénes, cómo se deben usar, y cuáles son los tipos de armas y las castigos que corresponden si no se sigue la pauta estatal.

Así las autoridades coloniales hispanas legislarán de manera profusa y cotidiana, que lo que está prohibido portar son los cuchillos comunes de punta, dagas, navajas de golpe, puñales, estoques,

⁵ Deducción hecha a partir de la muestra documental citada de autos y bandos de bueno gobernó en nota 1.

pistolas, trabucos y macanas. Sólo se permite usar cotidianamente los cuchillos obtusos y sin punta llamados «romos», porque se entiende que son empleados en las faenas campestres, en los fuertes-presidios, estancias, haciendas y mataderos de la ciudad.⁶

La clasificación de las armas entre prohibidas y no, es realizada teniendo en cuenta la determinación utilitaria dentro de las relaciones sociales de producción: armas y herramientas de trabajo. Luego, de acuerdo a la representación social del monopolio de la fuerza, se distingue entre uso y portación, disciplinándose llevar las armas/herramientas con distinción de manera tal que se quede con lucimiento en el empeño de mostrarlas.

El uso de distintos elementos para distinguirse a partir del lucimiento es característico del Antiguo Régimen Hispanocolonial (Valenzuela, 1999), y se repite con los artefactos que como armas/herramientas se utilizan de manera cotidiana. El control que se trata de establecer con la portación de las armas/herramientas, tiene que ver con que el Estado de Antiguo Régimen difícilmente puede monopolizar la violencia, y sólo esgrime y ejerce el derecho exclusivo de controlar la escenificación, simbología y «portación» de los instrumentos que hacen a la misma. De esta manera es que representaba socialmente que tiene el poder (Chartier, 1992).

La representación estatal del poder se traslada a la clasificación y coacción que de los grupos sociales se pretende realizar desde el Estado. Así se determina que los españoles usan específicamente trabucos, estoques y pistolas. Mientras que los negros, mulatos e indios libres, se les acepta que porten no como armas sino como herramientas de uso cotidiano los cuchillos y puñales; lo mismo para aquellos que están al servicio de un español o son sus esclavos, que bajo esta condición estamental publica, puedan llevar palos, garrotes, macanas y látigos.⁷

La distinción se refuerza disciplinarmente al establecer una serie de castigos en caso de que en vez de usarlas y mostrarlas como herramientas, se las porte como armas. Los españoles, nobles o personas

⁶ Inferencia hecha a partir de la muestra documental citada en nota 1.

⁷ Inferencia hecha a partir de la muestra documental citada en nota 1.

de distinción que porten armas públicamente pueden ser castigados con la quita de la misma y que paguen una multa, y en caso de reincidencia son castigados con el servicio como soldados partidarios en los fuertes de la frontera. En cuanto a los indios, personas viles, plebeyas o gente de baja esfera, por la misma práctica de portar las armas/herramientas, son amenazadas con castigos físicos, prisión sin pago en los fuertes/presidios, y hasta con la muerte.⁸

Otra forma de reconocer los grupos sociales y las determinaciones materiales de las clasificaciones que habilitan la dinámica de la relación de poder colonial entre dominadores y dominados, es identificando los artefactos de esa tecnología en contextos conflictivos, porque dichos contextos agencian de poder a todos los individuos y grupos sociales (Ortner, 2016, p. 174). En este caso se ha tomado en cuenta una sublevación india y criolla acaecida en el mismo espacio y periodo de estudio (frontera del Chaco de Jujuy en 1781), porque ha sido considerada como relevante por la historiografía americanista (Cruz, 2007), y permite identificar bajo otra cotidianeidad los artefactos técnicos/armas de la tecnología de dominación/sublevación colonial.

Al inicio de la sublevación en Jujuy de 1781, los indios tobas y algunos soldados desertores atacan el «piquete de la reducción de San Ignacio», compuesto por un capitán y un par de soldados que se refugian en un cuarto: «[...] echaron la puerta abajo con las cuñas, y como el entrar encontrasen primero con dicho Albarracín le dieron una lanzada.»⁹

Así conocemos que la principal arma de los indios son las lanzas, que los sublevados utilizan tanto para uso militar como para la caza. Se trata de un artefacto que era construido con madera dura con una longitud de hasta 2 metros (Arenas, 2003, pp. 360-361); que también se trataba de un arma de los soldados de la frontera del Chaco, según informa al ministro Gálvez el gobernador del Tucumán

⁸ Inferencia hecha a partir de la muestra documental citada en nota 1.

⁹ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración del Negro Justo, folio 7 vuelta a 11. Cita en folio 9.

Andrés Mestre el 19 de agosto de 1778 (Acevedo, 1965, p. 13). Así se cuenta para este artefacto de poder con referencias indias y también hispanas, pues se debe recordar que este tipo de arma tiene un antecedente en la lanza del tipo lanza jineta de los caballeros de la conquista (Salas, 1986).

Luego de reducir el piquete de la reducción, los sublevados sitian infructuosamente el fuerte del Río Negro que tiene una serie de «piezas de los cubos».¹⁰ Las piezas de artillería de los fuertes de la frontera del Chaco de toda la gobernación del Tucumán son del tipo pedreros, cañones, y esmeriles (Gullón Abao, 1997, p. 111); contando los establecimientos de la frontera del Chaco del distrito de Jujuy solo con pedreros y cañones (Gutiérrez Viñuales, 1996), como el que tiene el presidio de Ledesma también asaltado por los sublevados.¹¹

Los soldados además tienen asignadas armas de fuego largas y cortas, como arcabuces, fusiles, trabucos (Gullón Abao, 1997, p. 110) y escopetas.¹² Algunas de estas armas usan balas y otros cartuchos. Relacionadas con las armas largas de fuego estaban las bayonetas de cubo, que son incorporadas como arma blanca a cuyo cañón del fusil se adaptaban exteriormente junto a la boca. Como lo adoptan también los indios, que durante la sublevación las entregan a los soldados «para cuya defensa le dieron por arma una bayoneta calada en un palo».¹³

¹⁰ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración del Negro Justo, folio 7 vuelta a 11. Cita en folio 9 vuelta.

¹¹ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración de Manuel Romero, folio 57 a 58 vuelta. Cita en folio 57 vuelta.

¹² AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración de Melchor Ardiles, folio 54 vuelta a 57. Cita en folio 55.

¹³ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración de Francisco Ríos, folio 58 vuelta a 60. Cita folio 59.

Otras armas son los trabucos, arma de fuego corta y de gran calibre que disparaba balas de piedra. Los testimonios de los sublevados concuerdan que un «trabuco naranjero» era del teniente del piquete de la reducción de San Ignacio; autoridad militar que también tiene un par de pistolas.¹⁴

Durante la sublevación, estas últimas armas son portadas por los líderes sublevados criollos y por los indios¹⁵ como símbolos de autoridad carismática (Cruz, 2006), divergiendo los testimonios en cuanto a si los soldados se apropiaron de ellas,¹⁶ o los indios se las entregaban.¹⁷

Algo similar acaece con los sables que se usan profusamente a lo largo y ancho del Orbe Indiano (Salas, 1986, p. 127). Se trata de un tipo de arma de los oficiales hispanos de los fuertes, presidios y piquetes (Gullón Abao, 1997, p. 110); y que también son apropiados y esgrimidos como símbolo de autoridad carismática por los sublevados, especialmente los líderes criollos.¹⁸

Según uno de los imputados como sublevados, la mayor parte de ellos solo contaban con flechas y macanas «que no son armas

¹⁴ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración del Negro Justo, folio 7 vuelta a 11. Cita en folio 8 vuelta.

¹⁵ AGI-ABA-143, «Auto cabeza de proceso para toma de declaración de don Tadeo Fernández Dávila, abogado de las reales audiencias del Perú y teniente de gobernador y justicia mayor de Jujuy, Jujuy, 15 de octubre de 1781, folio 218 a 240». Declaración de José Domingo Morales (alias Rojas), folio 231 a 237. Cita en folio 237.

¹⁶ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración de Juan Asencio Mendoza, folio 69 vuelta a 71 vuelta. Cita en folio 69 vuelta.

¹⁷ AGI-ABA-143, «Auto cabeza de proceso para toma de declaración de don Tadeo Fernández Dávila, abogado de las reales audiencias del Perú y teniente de gobernador y justicia mayor de Jujuy, Jujuy, 15 de octubre de 1781, folio 218 a 240.» Declaración de José Quiroga, folio 218 vuelta a 224 vuelta. Cita en folio 220 vuelta.

¹⁸ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80.» Declaración de Pedro Santos, en folio 14 vuelta a 16 vuelta. Cita en folio 16.

contra las balas». ¹⁹ Esto puede ser cierto pues los indios tobas acostumbran usar arcos de madera de 1,50 metros de longitud, cuyo extremo podía ser agudo para que si se acababan las flechas sirviera cual lanza; y las flechas se confeccionan con una punta preparada y sostenida con un hilo encerado a un astil de caña hueca o un tallo tierno y recto (Arenas, 2003, pp. 360-361).

En cuanto a las macanas, son un garrote con un mango de longitud variable y una o dos cabezuelas en los extremos. De madera dura medianamente desbastada, en la región de la gobernación del Tucumán refiere a veces al arreador de madera de los peones de las haciendas. Por eso, tanto indios como criollos las utilizan durante la sublevación, ²⁰ portándolas también como símbolo de violencia y poder.

Finalmente encontramos numerosas referencias entre los imputados a los machetes, que también están registrados en los fuertes de la frontera del Chaco como armas típicas de la tropa partidaria (Gullón Abao, 1997, p. 110), y como herramientas de trabajo rural. Por este doble motivo es que se menciona en el expediente de la sublevación que los líderes sublevados criollos son los que específicamente los usan, y que coactiva y violentamente los portan como símbolo de prestigio y liderazgo. ²¹

CONCLUSIÓN

La microfísica del poder resultado del juego de aparatos e instituciones, no es una propiedad sino una estrategia (Foucault, 1999, pp.

¹⁹ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80.» Declaración de Antonio Gamero, folio 12 a 14 vuelta. Cita en folio 13 vuelta.

²⁰ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80.» Declaración de Lorenzo Serrano, folio 39 vuelta a 42 vuelta. Cita en folio 41 vuelta.

²¹ AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80.» Declaración de Lorenzo Serrano, folio 39 vuelta a 42 vuelta. Citas en folio 40 vuelta y 41 vuelta.

33-34), que en el pleno Antiguo Régimen de las Indias Occidentales puede conocerse mejor si prestamos atención a las armas que como artefactos hacen a la economía del poder colonial.

Estos artefactos son identificados, asignados y reconocidos monopólicamente en los autos y bandos de buen gobierno de los cabildos locales, y puestos en especial evidencia y reelaborados en los contextos conflictivos como las sublevaciones.

Por un lado, para administrar la dominación colonial, las autoridades de gobierno hispano tratarán de establecer categorías de diverso tipo: étnicas, políticas, económicas y sociales. Reforzándolas con asignaciones coactivas disciplinarias de portazgo de dichos artefactos (armas), que dan una idea legal que el Estado y los españoles tienen el monopolio de las armas, o sea de la fuerza, o sea del poder.

Esta representación del poder de parte de los dominadores hispanos se completa si examinamos un momento de conflicto social, cuando los subalternos, dentro de la relación de dominación (Guha, 1997, p. 24), de manera confusa y sin ninguna categoría étnica, social, económica o política; esgrimen, apropian, intercambian, usan y portan monopólicamente las armas, la violencia, el poder.

Se trataría en este caso y en este período histórico, de un contradictorio monopolio de la violencia, típico de sociedades de Antiguo Régimen con una «economía moral de la multitud» (Thompson, 1984, p. 65). Que en el caso del Orbe Indiano en el siglo XVIII, invita a pensar en una dominación hispana con una economía del poder administrada en conjunto con los subalternos; y una resistencia criolla e india poco violenta, aunque no exenta de poder (Han, 2016, p. 125). Es decir, una resistencia/sublevación solo «aparentemente armada».²²

²² AGI-ABA-143, «Testimonio de los autos originales seguidos de oficio contra los reos que se sublevaron en la jurisdicción de esta ciudad, del 28 de marzo al 11 de abril de 1781, folio 1 a 80». Declaración de Melchor Ardiles, folio 54 vuelta a 57. Cita en folio 55 y 55 vuelta.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, E. (1965). *La intendencia de Salta del Tucumán en el Virreinato del Río de La Plata*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Arenas, P. (2003). *Etnografía y alimentación entre los Tobas-Ñachilamole#ek y Wichí-Lhuku'tas del Chaco Central (Argentina)*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Assadourian, C. (1983). *El sistema de la Economía Colonial. El mercado interior. Regiones y espacio económico*. México: Editorial Nueva Imagen.
- Bloch, M. (1998). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bridikhina, E. (2007). *Theatrum mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*. La Paz: Plural Editores e IFEA.
- Burke, P. (2000). *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caballero Campos, Herib (2007). *Los bandos de buen gobierno de la Provincia del Paraguay, 1778- 1811*. Asunción del Paraguay: Arandura Editorial.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Chartier, R. (2007). ¿Existe una nueva historia cultural? En D. Barrancos, et al. (edit.). *Formas de Historia Cultural*. Buenos Aires: Prometeo Libros, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 29-43.
- Cruz, E. N. (2001). La nueva sociedad de frontera. Los grupos sociales en la frontera de San Ignacio de Ledesma, Chaco occidental, finales del siglo XVIII. *Anuario de Estudios Americanos*, tomo LVIII (1), pp. 135-160.
- Cruz, E. N. (2006). Dominación y liderazgo carismático en la colonia. Una revisión de la rebelión toba de 1781 (distrito de Jujuy, Río de la Plata). *Claroscuro*, 5, pp. 263-288.
- Cruz, E. N. (2007). Notas para el estudio de las rebeliones indígenas a fines del período colonial. La frontera Tucumana del Chaco en 1781. *Anuario de Estudios Americanos*, LXIV (2), pp. 271-286.
- Cruz, E. N. (2014). *Del fuerte a la hacienda, Historia de una frontera colonial (virreinato del Río de la Plata, siglos XVIII y XIX)*. Salta: Purmamarka ediciones.
- Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- Garavaglia, J. C. (1984). La guerra en el Tucumán colonial: sociedad y economía en un área de frontera (1660-1760). *HISLA*, IV, pp. 21-34.

- Guha, R. (1997). Prefacio a los Estudios de Subalternidad. Escritos sobre la historia y la Sociedad Surasiática. En S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán (Comps.). *Debates post coloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Historia- Aruwiyiri-SEPHIS, pp. 23-24.
- Gullón Abao, Alberto José (1997). La artillería de los fuertes del Chaco en el siglo XVIII. *Militaria. Revista de cultura militar*, 10, pp. 105-115.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1996). El Fuerte de Santa Bárbara en la Frontera Chaco-Tucumana (Argentina). En R. Gutiérrez y G. M. Viñuales et al. (Eds.). *Estudios sobre el Territorio Iberoamericano*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 233-239.
- Han, B-Ch. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder editorial.
- Le Roy Ladurie, E. (1994). *El Carnaval de Romans. De la Candelaria al miércoles de Ceniza, 1579-1580*. México: Instituto Mora.
- Leoni Pinto, R. (1997). La frontera santiagueña con el indio del Chaco (1810-1825). *Folia Histórica del Nordeste*, 12, 1995, pp. 99-140.
- Lucaioli, C. P. (2010). «Los espacios de frontera en el Chaco desde la conquista hasta mediados del siglo XVIII». En C. Lucaioli y L. Nacuzzi (Comps.), *Fronteras. Espacios de interacción en las tierras bajas del sur de América*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, pp. 21-68.
- Mata de López, S. (2005). Las fronteras coloniales como espacios de interacción social. Salta de Tucumán (Argentina), entre la Colonia y la Independencia. *Dimensión Antropológica*, 33, pp. 69-90. Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1121>.
- Ortner, S. B. (2016). *Antropología y teoría social: cultura, poder y agencia*. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín.
- Salas, A. M. (1986). *Las armas de la conquista de América*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Santamaría, D. (2007). *Chaco Gualamba. Del monte salvaje al desierto ilustrado*. Jujuy: Cuadernos del Duende.
- Scott C., J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ediciones Era.
- Soler Lizarazo, L. y Cruz, E. (2006). Un proyecto innovador en una hacienda de añil del Tucumán (fines del siglo XVIII). *Boletín Americanista*, 72-1, pp. 155-177.
- Tau Anzoátegui, V. (1999). Introducción. *Nueva Historia de la Nación Argentina, 2. Período Español (1600-1810)*. Buenos Aires: Planeta, pp. 9-18.
- Tau Anzoátegui, V. (2004). *Los bandos de buen gobierno del Río de la Plata, Tucumán y Cuyo (época hispánica)*. Buenos Aires: IIHD.
- Thompson, E. (1984). La economía «moral» de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII. En E. P. Thompson, *Tradición, revuelta y consciencia*

- de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Crítica, pp. 62-134.
- Valenzuela Márquez, J. (1999). Rituales y «fetiches» políticos en Chile colonial: entre el sello de la Audiencia y el pendón del cabildo. *Anuario de Estudios Americanos*, (LVI)2, pp. 413-440.
- Vitar, B. (1997). *Guerra y misiones en la frontera chaqueña del Tucumán (1700-1767)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Zamora, R. (2004). Los autos de buen gobierno y el orden social. San Miguel de Tucumán, 1780-1810. *Revista de Historia del Derecho*, 32, pp. 443-470.

LA AUTOBIOGRAFÍA DE SOR JUANA: REVERSIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL NOVOHISPANO

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis.*
(Sor Juana, 1689, vol. 1, p. 228)

Cristina Simón

Universidad Nacional Autónoma de México
cristinasimon_98@yahoo.com.mx

RESUMEN

Esta comunicación aspira a demostrar, por una parte, cómo Sor Juana cimentó las bases de una nueva definición femenina y propuso un revisionismo crítico de la masculina y, por otra, demostrar que no estaba sola en su postura, pues existía una red de mujeres cómplices poderosas en el siglo XVII.

Para ello se pondrán a dialogar varias obras. En primer lugar, una Plática Doctrinal (1679), del padre jesuita Antonio Núñez de Miranda, figura crucial en la vida de sor Juana que entablará un diálogo con dos documentos autobiográficos, la Carta a Núñez (1682) y la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz (1691). En segundo lugar, dialogarán los Enigmas ofrecidos a la casa del placer (1693), conjunto de enigmas dedicados a la Casa del Placer, asociación de monjas lisboetas aficionadas a los discreteos poéticos, con el ensayo Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita, de Beatriz Colombí y Hortensia Calvo (2015) donde, además de la virreina, aparece María Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro, probablemente

quien contactó a la jerónima con las monjas lisboetas; estas mujeres –como sor Juana en su ámbito– construyeron sus vidas muy alejadas de los cánones femeninos exigidos en el discurso patriarcal; ellas eran personas que ejercían el poder mediante el ejercicio de su libre albedrío. Así, no es descabellado pensar que, en alianza, hayan ocasionado más de un ruido en fraternal complicidad.

Palabras clave: Reversión; discursiva; definición; femenina; masculina

Abstract

This communication aspires to demonstrate, on the one hand, how sor Juana lay the foundation of a new feminine definition and propose a critical revisionism of the masculine one and, on the other hand, proving that she was not alone in her position, since there was a net of powerful women in the seventeenth century.

Therefore, a collection of various works will be presented to be contrasted. In first place, a Plática Doctrinal (1679), written by the Jesuit Antonio Núñez de Miranda, a crucial figure in Sor Juana's life, document that will be contrasted with another two, namely: The Carta a Ñuñez (1691) and the Respuesta a Sor Filotea de la Cruz (1691). In second place, the Enigmas ofrecidos a la casa del placer (1693), a conjunct of enigmas dedicated to the House of Pleasure, an association of nuns from Lisbon, which were dabblers of the poetic discreteos, will be contrasted with the essay Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita, by Beatriz Colombí y Hortensia Calvo (2015), where, besides the vicereine, María Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duchess of Aveiro, appears. She was probably who contact the jerónima with the nuns of Lisbon, these women –just like sor Juana– built their lives far away from the female canons demanded by the patriarchal discourse. They were individuals who executed their power, by exercising their free will. Thereby, is not preposterous to think that, in alliance, they have caused more than one noise in fraternal complicity.

Keywords: Reversion; discourse; definition; feminine; masculine

INTRODUCCIÓN

En las siguientes líneas, presentaré algunas reflexiones nuevas a mi lectura sobre dos obras de Sor Juana Inés de la Cruz (1648¹-1695), (sor Juana desde aquí). La Carta de sor Juana Inés de la Cruz a su confesor² –Carta desde acá– fechada en 1682 de la que se seguirá la edición de Antonio Alatorre, (1987) en la Nueva Revista de Filología Hispánica, (Tomo XXXV, pp. 591-673) y la Respuesta a sor Filotea de la Cruz –Respuesta desde acá– fechada en 1691; la versión que se seguirá es la del volumen IV de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, publicadas por el FCE (Salceda, 1976, pp. 440-475).

Ambas obras son una magnífica muestra de la respuesta sor-juanina al discurso patriarcal, opresivo y sesgado, imperante en la época. Releyendo a Glantz (1997), con palabras y silencios que ocasionaron siempre demasiados ruidos, esta inquietante mujer tejió su contestatario discurso, revirtió acusaciones y evidenció, por un lado, la nueva conciencia identitaria femenina novohispana y, por otro, la necesidad de revisar, críticamente,³ la masculina, como bien muestran las famosas redondillas que abren esta comunicación.

DISCURSO IMPUESTO

Una de las armas de control del discurso patriarcal de la época se refleja en la enorme importancia que se le concedía al voto de obediencia.⁴ Como muestra Simón (1997), vale la pena rescatar el siguiente fragmento de la Plática Doctrinal (1679) del padre jesuita Antonio Núñez de Miranda, personaje sobre quien volveremos después:

¹ Algunos estudiosos datan su nacimiento en 1651; otros, en 1648.

² Esta carta fue descubierta en 1982 por un eclesiástico regiomontano -don Aurelio Tapia Méndez- y publicada en edición de la Universidad de Nuevo León.

³ Sor Juana realizó, asimismo –sobre todo la Loa introductoria al auto sacramental «Divino Narciso»–, un revisionismo crítico sobre la conquista de América revirtiendo, también, el discurso establecido (Simón, 2012 y 2016) y sentando las bases de la definición identitaria patriótica criolla novohispana.

⁴ Recuérdese que la obediencia fue fundamental en el discurso de la Contrarreforma iniciado por los jesuitas.

Profesar una señora religiosa es desposarse reina con Cristo; y desposarse reina con Cristo es entregarse toda por entero, con todo su ser, cuerpo y alma a la voluntad de su Esposo. Es quedar toda de Cristo, con todas sus dependencias, querer y haberes y en nada suya, ni aún en el albedrío; porque toda se ofrece en holocausto, por virtud de su profesión. (Fol. 2)

Me parece importante destacar aquí los tres últimos renglones de la Plática ya que, con base en ellos, la jerarquía eclesiástica novohispana les exigirá a las monjas abandonar el ejercicio de su libre albedrío para someterse a su autoridad. Y más adelante, en la misma Plática, el jesuita va más allá, afirmando que en el voto de obediencia se compendian todos los demás: «Este, dice, es un atajo compendioso, para la guarda perfecta de todos los votos, Reglas y Constituciones...» (Fol. 5). Incluso, hace paralelas a la Religión y a la Obediencia, aduciendo que la primera no podría existir sin la segunda, ya que la «vida religiosa» es sinónimo de «vida de obediencia».

Pero no sólo hemos de obedecer exteriormente, al pie de la letra, con ejecución prompta, y perfecta; porque esta sólo dize el primero, el ínfimo grado de obediencia: sino con la voluntad, amando y queriendo, lo que nos mandan; y con el entendimiento, teniendo por bueno, y mejor, quanto la Prelada, o el Superior, ordena; creyéndolo assi firmemente, aunque más repugne y replique nuestro amor proprio; procediendo con obediencia ciega, como lo solemos hacer con cosas de fee. atropellando a ojos cerrados todas las razones contrarias, por fuertes que parezcan, como tentaciones diabólicas declaradas. (Fol. 5).

Como se ve, la obediencia, en la vida religiosa –y laica–, representaba un factor imprescindible en el modelo de reproducción social barroca, de ahí su enorme importancia; la transgresión abierta no era vista con beneplácito y menos si esta provenía de una mujer y monja por añadidura.

LA CARTA (1682) Y LA RESPUESTA (1691) EN EL JUEGO DEL PODER

Sor Juana era un personaje famoso en la segunda mitad del siglo XVII no sólo en Nueva España, sino más allá de sus fronteras. Estudiaba privadamente, mantenía correspondencia con muchas personas «aquende y allende los mares», mantenía polémicas epistolares y escribía –casi siempre por encargo– obras religiosas y mundanas. Era, además, visitada en el convento por importantes y numerosos personajes de la época; en esas reuniones se debatía sobre toda clase de temas, profanos y divinos, se realizaban representaciones teatrales, se comentaban noticias y rumores, se leía poesía, se bebía chocolate y se comía. Esto molestaba profundamente a una parte de la jerarquía eclesiástica a la que le parecía «escandalosa» esta situación. Se conminó a la jerónima a que se concentrara en la obediencia y olvidara al Mundo, como canónicamente estaba establecido.⁵

Sor Juana, sin embargo, no se doblegaba. Seguía escribiendo, estudiando privadamente y recibiendo a sus visitas, seguramente porque se sentía debidamente protegida frente a sus poderosos detractores, pero fue grave y públicamente amonestada en dos ocasiones, por dos patriarcas muy importantes y poderosos que dieron origen a las dos obras que vertebran este comunicado.

El primero, el sacerdote jesuita autor de la Plática antes citada, don Antonio Núñez de Miranda (Núñez desde acá), consultor del Santo Oficio y Prefecto de la Purísima; confesor de los miembros de la corte, de los virreyes y de la propia sor Juana hasta 1682, como insistiremos más adelante; hombre con sólida fama pública de santo y artífice de que Juana Ramírez de Asbaje profesara –primero fallidamente en las carmelitas descalzas y, finalmente en las jerónimas (1668)–. Pero esta filial relación comenzó a deteriorarse, dada la fama que sor Juana iba adquiriendo en el mundo de las letras novohispanas. Núñez no pudo disuadirla y, todavía siendo su confesor,⁶ la denostó y la acusó públicamente, de manera que la jerónima se

⁵ Como se abundará, es interesante señalar que estos venerables patriarcas se movían libremente por el Mundo y gozaban de su aplauso.

⁶ Con esto, Núñez violó flagrantemente la secrecía del sacramento de la confesión.

vio obligada a contestarle mediante la Carta y a expulsarlo de su tutela espiritual.

De este primer enfrentamiento, sor Juana salió airosa, aunque un factor decisivo fue que, en esos años (1680-1688), la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, duquesa de Paredes y marquesa de La Laguna⁷ –virreina desde acá–, estaba en Nueva España y había ya tejido su amistad y su complicidad con la jerónima. Su protección y mecenazgo⁸ le permitieron a sor Juana el periodo más productivo de su hacer literario hasta la creación del Sueño (1692) –o Primer Sueño, como apareció publicado–, hondo poema existencial, seguramente para ella (como para muchos de sus estudiosos), su obra culmen.

El segundo, don Manuel Fernández de Santa Cruz (Fdez. de Sta. Cruz desde acá), obispo de Puebla y nuestra embozada sor Filotea. Hombre poderoso, que había sido obispo de Nueva Galicia (hoy, Guadalajara) y a quien se le llegó a ofrecer, en dos ocasiones, el virreinato de Nueva España. Él fue quien, seguramente en contubernio con Núñez, publicó en 1690 –y sin consentimiento ni conocimiento de sor Juana– la que él rebautizó⁹ como Carta Atenagórica y a la cual precede otra de su embozada autoría,¹⁰ Carta de sor Filotea de la Cruz. A él, fue dirigida, un año después, el segundo documento vertebrador de este comunicado, la Respuesta.

En esta ocasión, de poco le valieron sus alianzas. A la furia de Fdez. de Santa Cruz y de Núñez, se unieron el arzobispo de México, el intransigentísimo, colérico y misógino, Francisco de Aguiar y Seijas y algunos eclesiásticos muy cercanos al arzobispo, como Alfonso Alberto de Velasco, capellán de las Carmelitas Descalzas y consultor del Santo Oficio y el calificador inquisitorial, Agustín Dorantes.

⁷ *Lysi, Lisis, Lísida o Filis* en la poesía de sor Juana.

⁸ Es importante recordar que, gracias a ella, se publicó la primera edición de la poesía de Sor Juana bajo el barroquísimo título de *Inundación Castálida*, en Madrid en 1689.

⁹ Sor Juana lo llamó, a la usanza de la época, *Crisis de un sermón*.

¹⁰ Como han demostrado estudios recientes, Fdez. de Sta. Cruz también logró embozarse y, durante mucho tiempo, se le tuvo por amigo y protector de la jerónima.

En 1694, orillada por las circunstancias, la jerónima escribe un brevísimo documento Protesta de fe, barrocamente, «...rubricada con su sangre ...» (Salceda, 1976, p. 518), y, se especula, también la Petición casuística,¹¹ suerte de re-profesión de sus votos religiosos en donde, al calce de su firma, escribe: «Yo, la peor del mundo» (Salceda, 1976, p. 523).

Se deshace de su biblioteca, de sus instrumentos astrológicos y musicales, vuelve a la tutela de Núñez y, un año después, contrae imprudentemente el cólera y muere en el convento.

DETONADORES DE LA IRA PATRIARCAL

Los escándalos que originaron la Carta y la Respuesta se debieron a obras menores en la producción sorjuanina, por lo que se evidencia, como apuntábamos líneas antes, una enorme molestia, causada por la osadía de una mujer, monja por añadidura, que se había metido primero a poeta (Carta) y después, peor aún, a teóloga (Respuesta).

La primera de las obras escandalosas fue el Neptuno alegórico (1680), arco triunfal que, entre otros, adornaron la Catedral metropolitana en los festejos que se realizaron para recibir a los nuevos virreyes, los Marqueses de La Laguna¹², don Tomás de la Cerda y Aragón y su mujer, la virreina. Fue un encargo del arzobispo-virrey don Payo Enríquez de la Rivera –que ya le había solicitado anteriormente varios juegos de villancicos y conocía su talento– pero, «... por razones de prudencia...»¹³ (Alatorre, 2010, p. 270), hizo que la invitación partiera del Cabildo. Esto, ya nos avisa de los primeros roces de sor Juana con ciertos personajes poderosos de la jerarquía patriarcal novohispana.

¹¹ Este documento no está fechado pero, por el carácter y el tono del mismo, se especula que fue escrito en este mismo año.

¹² Por la ironía de la vida, en el séquito, llegó también nuestro ya mencionado don Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo de Nueva España, sobre quien volveremos más adelante.

¹³ Como se abundará, él sabía que el padre Núñez, confesor de la monja en esos años, era enemiguísimo de que su hija espiritual figurara en actos puramente mundanos.

La factura de este arco es magistral; pensemos que, en una época de símbolos y emblemas como lo era el barroco (Alatorre, 2010) dedicar a Neptuno el arco en honor al Marqués de la Laguna en la capital de la Nueva España, otrora Tenochtitlán, era más que acertado. Como sea, obviamente le fue encargado porque la jerónima ya gozaba de cierta fama pública por sus Villancicos, pero la factura de este arco triunfal la catapultó y le permitió componer otros muchos géneros.

Además, en ese despegue fue fundamental –como se apuntó líneas antes– la llegada de la virreina que se tornó «aficionada»¹⁴ a la jerónima en muy poco tiempo y hasta la muerte, como queda asentado en el romance-homenaje que le dedica a su amiga sor Juana en los Enigmas dedicados a la Casa del Plazer, obra a la que volveremos después, y que le dedica así: «De la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, Virreina que fue de México y particular aficionada de la Autora» (Alatorre, 1994, p. 83).

En este contexto, que sor Juana se atreviera a expulsar de su tutela espiritual es comprensible, pero no deja de ser un hecho insólito. No era frecuente que una monja se rebelara contra su confesor. Por eso, antes de la aparición de la Carta, se creía que había sido al revés, es decir, que había sido Núñez quien había despedido a sor Juana, idea que se apoyaba, además, en la Vida exemplar (1702) de su compañero de orden y biógrafo-hagiógrafo,¹⁵ Juan de Oviedo quien, para redactarla se basó en un cartapacio que, a modo de diario, llevó Núñez a lo largo de su vida.

Viendo pues el Padre Antonio que no podía conseguir lo que deseaba, se retiró totalmente de la asistencia a la Madre Juana, llorando sino mal logradas, por lo menos no tan bien logradas como quisiera aquellas singularissimas prendas. (Fol. 136).

¹⁴ Aficionar (Covarrubias (1611), 46): Ganar la voluntad de otros con su hermosura, con su virtud y buenas partes, atrayendo a sí las personas con quien trata...

¹⁵ Todos los personajes importantes de la época tuvieron su correspondiente biógrafo-hagiógrafo. El de sor Juana fue Diego de Calleja.

Si a esto le sumamos la gran consideración que tenía Núñez en la sociedad novohispana a quien, como dice en la Carta la misma sor Juana: «... la veneración y crédito grande que V.R., con mucha razón, tiene con todos, que le oyen como a un oráculo divino, y aprecian sus palabras como dictadas del Espíritu Santo...» (Alatorre, 1987, p. 618)–, podemos entonces entender mejor el apoyo y la anuencia de ciertos personajes poderosos– por supuesto que la virreina estaba entre ellos– que, de una u otra forma, la apoyaron en dicho enfrentamiento con su confesor y le permitieron expulsarlo de su tutela espiritual. Gracias a esto, sor Juana pudo, durante más de una década, seguir su natural impulso y construir el grueso de su obra literaria.

El segundo escándalo, el que originó la Respuesta (1691), lo ocasionó Fdez. de Sta. Cruz con la publicación, a espaldas de la jerónima, de una disquisición teológica de sor Juana –Crisis de un sermón, 1690– en la que difiere del sacerdote jesuita Antonio Vyeira sobre cuál fue la mayor fineza de Cristo.

A esta publicación, que Fdez. de Sta. Cruz rebautizó como Carta Atenagórica (Atenagórica desde acá), la precede una Carta de sor Filotea, publicada en 1690. En ella, el obispo de Puebla, tras alabar a sor Juana por su talento, la acusa de ingrata con Dios, ya que no se ha entregado a él como corresponde a una monja profesa y la amenaza con el castigo divino, insistiendo en los mismos argumentos esgrimidos contra ella por Núñez casi una década antes.

Siguiendo, entre otros, a Glantz (1997), se podría pensar que publicar la Atenagórica fue una celada que le tendieron sus enemigos para hundirla. Como ejemplo, vale la pena recordar que en ese mismo año –en 1690– fue publicado también un sermón de Núñez, Comulgador penitente, que le dedica a su amigo, Fdez. de Santa Cruz, y en el que sostiene que la mayor fineza de Cristo es la Eucaristía, contradiciendo lo argumentado por la jerónima.

La aparición de la Atenagórica fue un escándalo en el círculo conservador de la curia patriarcal, en donde se encontraban todos los detractores de la jerónima. Estos venerables jerarcas recibieron muy mal que sor Juana se atreviera a irrumpir en el muy cerrado

coto masculino de la teología y para desdecir, además y nada menos, que a un sacerdote jesuita. Una de las nefastas consecuencias de este escándalo para sor Juana es que el convento de San Jerónimo quedó bajo la potestad del temible arzobispo de México, don Francisco de Aguiar y Seijas.

Algunos amigos de sor Juana intentaron interceder por ella. Entre ellos, primero el sacerdote jesuita Francisco Xavier Palavicino quien, un año después, puso en la palestra otro sermón: La fineza mayor.¹⁶ Este fue pronunciado el 26 de enero de 1691 en el convento de las jerónimas y publicado el 10 de marzo, con las debidas licencias; se lo dedicó, entre otras jerónimas, a sor Juana, de quien, después de hacer una apología a su sabiduría teológica, la compara con varias santas, sabias, políglotas y oratóricas y magnifica la pureza de su voz.

Después, otros muchos clérigos importantes y reconocidos en la época,¹⁷ panegiristas de la publicación del Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el convento de San Gerónimo en la Ciudad de México dedicado por su misma Autora AD. Juan de Orue y Arbieta, Cavallero de la Orden de Santiago, por Tomás López de Haro, Sevilla, 1692. Esta monumental obra abre, precisamente, con la Crisis de un sermón (Atenagórica) y, estratégicamente en la defensa de sor Juana, incluye una parte sustancial de su obra religiosa, que no había aparecido en la Inundación Castálida (1689).

Sin embargo, todo esto no hizo sino enfurecer aún más a los detractores de la jerónima, quienes, primero censuraron y prohibieron el sermón de Palavicino, sometiéndolo, después, a un proceso inquisitorial, e ignoraron totalmente la publicación del Segundo Volumen.

¹⁶ En el cual, por cierto, defiende la tesis de Santo Tomás, como Núñez de Miranda; la mayor fineza de Cristo es la Eucaristía («sacramentarse ocultándose»).

¹⁷ Juan Navarro Vélez, Pedro Zapata (SJ), José de Bayas, Jaime de Palafox y Cardona, José Zarralde (SJ), Lorenzo Ortiz (SJ), Ambrosio de la Cuesta, Gaspar Franco de Ulloa (carmelita descalzo, muy estricto), Pedro del santísimo Sacramento (id.) y Juan Silvestre (trinitario).

ACUSACIONES CONCRETAS

Las acusaciones contra sor Juana son prácticamente idénticas en ambas ocasiones y se podrían resumir en el incumplimiento del voto de obediencia, fundamental en el control patriarcal de la época. Su afán de ejercer el libre albedrío, su deseo de estudiar para «ignorar menos» y su tendencia natural a escribir versos eran una transgresión para los venerables patriarcas porque, en su discurso, eso era incompatible con la vida de obediencia –y también de clausura–; además, en su caso, como mujer, era peor todavía, dado que se consideraba que era este era el sexo proclive al pecado de elación.

La amenaza también fue idéntica en ambas ocasiones. Si no obedecía, se condenaría eternamente, ya que había incumplido, por lo menos, dos de los votos que había hecho al profesar: la obediencia –ejercitaba libremente su albedrío y estudiaba materias profanas– y la clausura –estaba en el Mundo, escribía versos profanos y era famosa–.

Sin embargo, estas acusaciones escondían algo mucho más grave: la posibilidad de que fuera excomulgada por sacrílega y que se condenara eternamente en el infierno y, como ella misma lo había dicho, no quería ruidos con la Inquisición.

LAS RESPUESTAS: AUTOBIOGRAFÍA

Para defenderse, sor Juana escribe sendas epístolas en las cuales lleva a cabo sus argumentaciones y contra-argumentaciones, haciendo un dibujo de su vida –ella es, a la vez, protagonista y narradora– y, además, revirtiendo el discurso establecido. En ambas obras, la jerónima prueba racional y canónicamente que las acusaciones de ambos patriarcas eran producto de una peculiar –y sesgada– lectura sobre la mujer y sobre el hombre en el discurso imperante; ella, ortodoxamente, da otra opinión igualmente válida. Así, todo se resumía a una divergencia de «dictámenes».

Pero oigámosla a ella, primero en la Carta:

[...] pero si no es sino por la contradicción de un dictamen que en sustancia tanto monta hacer versos como no hacerlos, y que estos los aborresco de forma que no avrá para mí penitencia como tenerme siempre haciéndolos, ¿por qué es tanta pesadumbre? (Alatorre, 1987, rr. 263-267)

Y, después, en la Respuesta:

[...] ¿Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la Iglesia? ¿Es alguno de los principios de la Santa Fe, revelados, su opinión, para que la hayamos de creer a ojos cerrados? (Salceda, 1976, rr. 1169-1175)

Además, al ser ella personaje de sí misma, magnifica su yo y se compara con diferentes personajes –santos y santas, padres de la Iglesia e, incluso, con el mismo Jesucristo–. Hay momentos de verdadera auto hagiografía –¿Hagiografía o autobiografía?–, (Glantz, 1995), aunque sea heterodoxa; sor Juana nos presenta su padecimiento continuo a causa de su natural inclinación al saber y a escribir versos, tanto por los sacrificios que ella misma ha hecho por ello, como por la persecución a la que ha sido sometida.

Pero, nuevamente, oigámosla a ella, primero en la Carta:

[...] ¿qué más castigo me quiere V.R. que el que entre los mismos aplausos, que tanto (l)e duelen, tengo? ¿De qué envidia no soi blanco? ¿De qué mala intención no soi objecto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo? Las mugeres sienten que las exceda. Los hombres, que parezca que los igualo [...] Y de todo junto resulta un tan extraño género de martirio qual no sé yo que otra persona aya experimentado. (Alatorre, 1987, rr. 94-105)

Y, después, en la Respuesta:

[...] Yo confieso que me hayo muy distante de los términos de la sabiduría y que la he deseado seguir a longeo. Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio. (Salceda, 1976, rr. 730-735).

Como se aprecia, e independientemente de lo magistral del estilo, ninguna de estas obras fue escrita con un fin estrictamente literario, por lo que no debe extrañar que en ambas epístolas predomine el lenguaje jurídico; de hecho, ambas respuestas siguen las pautas de los documentos de descargo inquisitoriales (Simón, 1997, 144).

Y con este mismo lenguaje jurídico, apoyado en el marco retórico de la falsa modestia, se presenta como jerárquicamente inferior a sus detractores y mantiene de este modo las apariencias. Usa tópicos –nunca carentes de ironía– como «ignorante muger» frente a los «lúcidos ingenios» y va rebatiendo las acusaciones concretas de sus detractores hasta demostrar la sesgada lectura de los venerables jerarcas.

Pero oigámosla a ella. Primero en la Carta:

[...] ¿Qué estaba mal votado? Era, sobre descarado atrevimiento, villano y grosero desagradecimiento a quien me honrraba con el concepto de pensar que sabía hacer una mujer ignorante lo que tan lucidos ingenios solicitaban: luego no pude hacer otra cosa que obedecer.¹⁸ (Alatorre, 1987, rr. 69-74)

Y, después, en la Respuesta:

[...] Así yo diré: ¿de dónde, venerable Señora, de dónde a mí tanto favor? ¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?¹⁹ (Salceda, 1976, rr. 34-38)

Canónicamente, sor Juana arguye contra los argumentos de sus detractores, a quienes deja en evidencia demostrando, tanto que la mujer tiene libre albedrío, otorgado por Dios, de manera que está en todo su derecho de usarlo y de estudiar –y enseñar a otras mujeres– en el ámbito privado, como que la mujer, como el hombre, puede ser tocada por la gracia divina y ser tocada con el don de la

¹⁸ Está justificándose canónicamente por no haberse podido negar a crear el Neptuno alegórico.

¹⁹ Después de saludar a sor Filotea, le confiesa su confusión por la publicación de la Carta Atenagórica.

palabra. Así y siendo que los versos no son buenos ni malos por sí mismos, escribir no puede ser pecado.

Pero oigámosla a ella, en cuanto a la acusación de escribir versos. Primero en la Carta:

[...] La materia, pues, de este enojo de V.R. mui amado padre y señor mío, no ha sido otra que la de estos negros versos de que el Cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó. Estos he rehusado sumamente el hacerlos, y me he excusado todo lo posible, –no porque en ellos hallase yo razón de bien ni de mal, que siempre los he tenido (como lo son) por cosa indiferente; y aunque pudiera decir cuántos los han usado, santos y doctos, no quiero intrrometerme en su defenza que no son ni mi padre ni mi madre.²⁰ (Alatorre, 1987, rr. 33-40)

Y, después, en la Respuesta:

Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos –que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean, [...] – viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no le he hallado; antes sí los veo aplaudidos en las bocas de las Sibilas; santificados en las plumas de los Profetas, especialmente del rey David [...] Los más de los Textos Sagrados están en metro, como el cántico de Moisés [...] La Reina de la Sabiduría y Señora nuestra, con sus sagrados labios, entonó el Magnificat [...] Pues si está el mal en que los use una mujer, ya se ve cuántas los han usado loablemente; pues, ¿en qué está el serlo yo? (Salceda, 1976, rr. 1218-1263)

En cuanto a la acusación por estudiar. Primero en la Carta:

[...] pero los privados y particulares estudios ¿quién los ha prohibido a las mugeres? ¿No tienen alma racional como los hombres? [...] ¿No somos capaces de tanta gracia y gloria de Dios como la suya? [...] ¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglessia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley?... ¿No se salvó San Agustín, San Ambrosio y todos los demás Santos Doctores? Y si me

²⁰ Contra la idea de que hacer versos (profanos) sea pecado.

responde que en los hombres milita otra razón, digo: ¿no estudió Santa Catalina, Santa Ge[r]tudes, mi madre Santa Paula [...] Pues, ¿por qué en mí es malo lo que en todas fue bueno? ¿Sólo a mí me estorvan los libros para salvarme? (Alatorre, 1987, rr. 155-178)

Y, después, en la Respuesta:

Y si quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir o estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que lo haga una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas?²¹ (Salceda, 1976, rr. 1133-1138)

REVERSIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS FEMENINO Y MASCULINO

En esta reversión discursiva, sor Juana evidencia también la emergencia de una nueva definición femenina y la necesidad de revisar la masculina. Para ahondar en esto, es importante referirnos al libro, posterior al escándalo de la Carta Atenagórica, Enigmas ofrecidos a la casa del placer. Aunque se publicó en Lisboa en 1695,²² debe de haber sido escrito en 1693, antes de la Protesta de fe y la Petición casuística (1694) y después de la aparición del Segundo Volumen (1692), ya que en él no aparece ni siquiera una mención a estos enigmas.

Su contenido es un sorprendente conjunto de enigmas dedicados a la todavía más sorprendente Casa del Placer (Casa do Prazer), asociación de monjas lisboetas aficionadas a los discreteos poéticos. Como especula Alatorre (1994), debe de haberles llegado a estas cultas monjas algún ejemplar de la Inundación Castálida (1689) y deben de haber querido ponerse en contacto con la jerónima para pedirle que escribiera algo para ellas.

²¹ Aparece en su argumentación final, tras la lección de filología a la interpretación del *taceant* paulino.

²² No parece que sor Juana haya tenido tiempo de saber de su publicación, ya que ella muere el 17 de abril de 1695 y las últimas censuras son de finales de enero de ese mismo año.

En el régimen de complicidades femeninas de la época y gracias a la proliferación de aportes en los estudios de la mujer y de género en las últimas décadas, se está comenzando a construir el complejo mundo femenino del siglo XVII. Me parece importante destacar la inapreciable publicación: *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, de Beatriz Colombí y Hortensia Calvo (2015),²³ ya que en ellas se contextualiza y se comentan dos cartas manuscritas inéditas de la virreina. Me interesa destacar sólo la primera (30 de diciembre de 1682), dirigida a María Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro –duquesa desde acá–, porque en ella, entre otros muchos asuntos, le habla de sor Juana.

[...] Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo que habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas las ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios trujéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían el ingenio es grande [...] Yo suelo ir allá algunas veces que es muy buen rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación por las noticias con que hasta ese gusto tengo yo ese día. (Colombi y Calvo, 2015, p. 160)

Además de hablarle de sor Juana, la virreina trata muchos temas con la duquesa en esta carta que evidencian que no eran mujeres circunscritas, precisamente, al ámbito exigido en el discurso patriarcal; eran personas poderosas que ejercían el poder mediante el ejercicio de su libre albedrío. Así, no es descabellado pensar que, en alianza, hayan ocasionado más de un ruido en fraternal complicidad.

Sólo queda agregar que, aunque sor Juana y la duquesa no se conocieron en persona, pueden haber tenido algún tipo de contacto –probablemente epistolar–, además de las referencias de la virreina.

²³ Lamentablemente, don Antonio Alatorre murió sin tener noticia de estos manuscritos. Qué riqueza habrían proporcionado sus comentarios al conocimiento sorjuanino; qué pérdida irreparable para la filología mexicana. Descanse en paz.

La jerónima le dedica un más que laudatorio romance, epístola²⁴ en el que alaba, principalmente, la sabiduría de esta aristocrática mujer. Veamos la dedicatoria, barrocammente excesiva, de sor Juana a dicho romance: «Aplaudes lo mesmo que la Fama en la sabiduría sin par de la Señora Doña María de Guadalupe Alencastre, la única Maravilla de nuestros Siglos» (Méndez Plancarte, 1988, p. 100).

Retomando la conexión de las monjas lisboetas con sor Juana, parece que el conducto fue la ya mencionada duquesa –recuérdese que adscripción aristocrática era en Aveiro– y, probablemente, ella le debe de haber transmitido la petición a la virreina y esta, a su vez, a sor Juana que, bizarra como siempre, no pudo menos que atenderla. Pero mejor, recurramos a las palabras textuales de Colombi y Calvo (2015)²⁵ que comentaremos a continuación:

El circuito de estos vínculos femeninos (María Luisa habla con sor Juana de María de Guadalupe, y con María de Guadalupe de sor Juana), es otro aporte significativo de esta carta ya que reconstruye la pieza faltante de esta amistad triangulada entre mujeres, que se cierra con el conocido romance de sor Juana a la duquesa de Aveiro. (Colombi y Calvo, 2015, p. 40)

Este inapreciable descubrimiento aporta mucho a la mejor comprensión de la nueva definición identitaria femenina en el siglo XVII, que proponía sor Juana entre otras contemporáneas. En efecto, en él se abre una nueva puerta al conocimiento de la vida cotidiana de la virreina, de su personalidad y de sus intereses.

Finalmente, quiero rescatar de la Respuesta algunos ejemplos de esa evidencia de la emergencia de una conciencia diferente de las mujeres sobre sí mismas y la contribución a la construcción de una nueva definición femenina tan ortodoxa como la establecida y, además, la propuesta de revisar críticamente la definición masculina.

Pero oigámosla a ella:

²⁴ Este romance está incluido en la *Inundación Castálida*, así que debe de haber sido compuesto antes de 1689.

²⁵ Curiosamente, las editoras no parecen tener conocimiento de la publicación de Alatorre de 1995 de los Enigmas. Ellas se remiten a la Fama y obras póstumas de 1700 en donde aparecieron publicados.

[...] Y esto es tan justo que no sólo a las mujeres, que por tan ineptas están tenidas, sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien inclinados. (Salceda, 1976, rr. 926-931).

Además, la jerónima aprovecha esto para recordar que son los hombres soberbios quienes provocan las herejías y los sectarismos (Pelagio, Arrio, Lutero y Cazalla); así, la jerónima insiste en que debe haber una proporción necesaria entre la capacidad intelectual y el estudio que se va a enfrentar, independientemente del sexo de las personas. Como señala en el texto [...] así estos malévolos (los herejes), mientras más estudian, peores opiniones engendran; obs-trúyeseles el entendimiento con lo mismo que había de alimentarse, y es que estudian mucho y digieren poco, sin proporcionarse al vaso limitado de sus entendimientos (Salceda, 1976, rr. 960-964).

Para concluir, me interesa señalar también la lección de filología que sor Juana les da a sus detractores. En efecto, después de una reflexión sobre otro pasaje paulino (Romanos, XII, 3), le revira al obispo su lectura del *taceant*, iniciando la suya propia; para ello, subraya primero la necesidad de releer también la definición masculina, al decir lo siguiente: [...] Y en verdad no lo dijo el Apóstol a las mujeres, sino a los hombres. Y que no es sólo para ellas el *taceant*, sino para los que no fueren muy aptos. (Salceda, 1976, rr. 968-971)

Varios renglones después, sor Juana vuelve a su lectura del *taceant*. Para ello, ahora, se fundamenta nuevamente en el padre Arce para recordar la carta que su patrono, San Jerónimo, le envía a Leta para que eduque a su hija. Sor Juana aprovecha esto para condolerse de que, como propone el santo, no haya mujeres doctas que enseñen a mujeres –como lo manda San Pablo y mi padre San Jerónimo (Salceda, 1976, rr.1016-1017)–, ya que es indecente que un hombre lo haga, a no ser que sea desde el púlpito, el confesionario o los libros.

Y, también aprovecha para hacer una crítica al deplorable estado de la educación femenina al decir, «Y no que por defecto de esto y

por la suma flojedad en que han dado en dejar a las pobres²⁶ mujeres [...]». Esta situación causa problemas, todos lo saben y, aún así: «[...] Y todos conocen que esto es verdad; y con todo, se permite sólo por el defecto de no haber ancianas sabias; luego es grande el daño el no haberlas» (Salceda, 1976, rr. 1049-1051).

Entonces es cuando llega la lección de filología al obispo e, indirectamente, lo acusa de ser él el ignorante –¿o herético? – que malversa las citas bíblicas:

Esto deberían considerar los que atados al Mulieres in Ecclesia taceant, blasfeman de que las mujeres sepan y enseñen; como que no fuera el mismo Apóstol el que dijo: *Bene docentes*.²⁷ Demás que aquella prohibición cayó sobre lo historial que refiere Eusebio²⁸, y es que en la Iglesia primitiva se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos; y ese rumor confundía cuando predicaban los apóstoles y por eso se les mandó callar; como ahora sucede, que mientras predica el predicador no se reza en alta voz. (Salceda, 1976, rr. 1052-1061)

El obispo, ¿no conocía a Eusebio de Cesárea? Era sólo un ignorante que se atrevía a interpretar las Sagradas Escrituras sin la preparación suficiente. ¿Lo conocía, pero malversó su mensaje? Era, entonces, un herético. En ninguna de las dos alternativas salía airoso el obispo.

Pero sor Juana insiste; a lo largo de muchos renglones siguientes, continúa dictando lecciones filológicas para interpretar genuinamente varios pasajes bíblicos, demostrando con esto que ella posee más conocimientos para interpretar las «Sagradas Letras» que el obispo que la impugna. Y vuelve, indirectamente, a denostar a Fdez. de Sta. Cruz:

[...] Todo esto pide más lección de lo que piensan algunos que, de meros gramáticos, o cuanto mucho con cuatro términos de Súmulas, quieren interpretar las Escrituras y se

²⁶ Nótese el adjetivo «pobres».

²⁷ *Bene docentes*, del mismo san Pablo referido a las mujeres ancianas maestras; A Tito II, 3.

²⁸ Eusebio de Cesárea (263-339), padre de la historia de la Iglesia.

aferran al *Mulieres in Ecclesia tanceant*, sin saber cómo se ha de entender. (Salceda, 1976, rr. 1112-1123).

Para concluir este razonamiento, la jerónima acude a otra cita paulina, en la que comprueba cómo el santo apóstol los manda a callar a todos por igual, mientras están estudiando porque para aprender hay que estar en silencio. Además, recuerda de nuevo la larga lista de mujeres eruditas, santas y laicas, que la Iglesia ha aceptado.

Entonces, si la Iglesia permite a las mujeres aprender y escribir, ¿por qué se le persigue a ella? ¿Por la Carta Atenagórica? «Si el crimen está en la Carta Atenagórica, que el censor la denuncie si es herética: Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la delata?» (Salceda, 1976, rr. 1184-1185).

Esta última pregunta, a mi parecer, es puramente retórica, y concluye sintéticamente su defensa al decir lo siguiente: «... y con esto, él quedará vengado y yo contenta, que aprecio, como debo, más el nombre de católica y de obediente hija de mi Santa Madre Iglesia, que todos los aplausos de docta». (Salceda, 1976, rr. 1185-1188).

CONCLUSIÓN

Los descubrimientos de muchos manuscritos, como las cartas de la virreina de Calvo y Colombi, 2015 o la Respuesta de Sor Serafina de Cristo de Trabulse²⁹ –que no ha podido ser tocada en este comunicado– y los análisis y polémicas que estos van suscitando entre los especialistas, ponen sobre la palestra nuevas reflexiones –o amplían, corrigen y diversifican otras no tan nuevas– sobre la vida en Nueva España en la mitad del siglo XVII. Es por eso que no hay nada definitivo en la interpretación del excepcional personaje que fue sor Juana.

Concretamente, sobre el papel que han jugado las mujeres en la historia en el siglo XVII, dichos descubrimientos comprueban fehacientemente que sor Juana no estaba sola en esa nueva definición

²⁹ Y la magnífica respuesta de Alatorre y Tenorio «Serafina y sor Juana», COLMEX, 2014.

identitaria femenina, sino que había muchas mujeres cuyas vidas demuestran lo alejadas que estaban del más que reduccionista estereotipo femenino imperante en la época –y perversamente apuntalado por los patriarcas en turno– y cómo ellas trataron de imponer otra lectura de dicho estereotipo, más incómoda seguramente para el venerable patriarcalismo del s. XVII novohispano.

En el caso concreto de sor Juana y de las epístolas que hemos traído a colación, la jerónima revierte el discurso de sus detractores espetándoles que sus acusaciones contra su afán de saber y su deseo de escribir no son acusaciones válidas, ya que estas acciones no están prohibidas dogmáticamente. Entonces, ¿por qué perseguirla?

Independientemente de las polémicas abiertas sobre la debacle de sor Juana tras la publicación de la *Atenagórica*, personalmente pienso que quizás sor Juana no haya vuelto a tomar la pluma después de la *Petición casuística* (1694), no porque se haya sentido vencida por sus detractores, sino porque ya había logrado escribir *Primer sueño* (1692), donde logra plasmar lo más hondo de la tragedia humana y es lo único que ella reconoce haber escrito por gusto: «... de tal manera que no me acuerdo de haber escrito por mi gusto sino en un papelillo que llaman *El Sueño*». (Salceda, 1976, p. 471)

LAUS DEO

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, A. (1987). La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. XXXV, pp. 591-673.
- Alatorre, A. (1994). *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas ofrecidos a la casa del placer*. México: COLMEX.
- Alatorre, A. (2010). En torno al Neptuno Alegórico de sor Juana. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII (1), México, pp. 269-278.
- Calvo, H. y Colombi, B. (Eds.). (2015). *Cartas de Lysi*. España: Bonilla y Artiga Editores.
- Camarena, R. (1995). Ruido con el santo Oficio: Sor Juana y la censura inquisitorial. En M. Peña (coord.), *Cuadernos de sor Juana*. México: UNAM, pp. 283-306.
- De Covarrubias, S. (1979). *Tesoro de la lengua castellana o española, Primer diccionario de la lengua (1611)* (ed. facsimilar). Madrid: Turner.

- De la Cruz, S. J. I. (1976). *Obras completas*, 4 tomos; Ed. Introducción y notas de A. Méndez Plancarte (tomos 1 al 3); A. G. Salceda (tomo 4). México: FCE.
- De Oviedo, J. A. (1702). *Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios de el V. P. Antonio Nuñez de Miranda de la Compañía de Jesús*. México, por los Herederos de la viuda de Francisco Lupercio.
- Glantz, M. (julio-septiembre 1997). Ruidos con la Inquisición. *Fractal*, 6(2), vol. II, México, pp. 121-143.
- Núñez de Miranda, A. (1679). *Plática doctrinal que hizo el Padre Antonio Nuñez de la Compañía de Jesús: Rector del Collegio Máximo de S. Pedro y S. Pablo. Calificador del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España: Prefecto de la Purísima. En la profesión de una Señora Religiosa del Convento de San Lorenço*. México, por la Vda. De Bernardo de Calderón.
- Simón, C. (1997). Las respuestas de sor Juana. *Visión de sor Juana a trescientos años*. México: UNAM, pp. 135-160.
- Simón, C. (mayo, 2002). Patriotismo criollo. La Loa introductoria a El Divino Narciso. *Revista de la Universidad de México*, 611, México, pp. 50-53.
- Simón, C. (2016). Verdades en sombras envuelta. Una relectura a lo divino del Teocualo. En *Diálogos culturales en el ámbito de la educación*, México: UNAM, pp. 142-179.

DISPOSITIVOS DE MATERIALIZACIÓN DEL
CUERPO FEMENINO
LECTURAS EN TORNO A UNA SELECCIÓN DE OBRAS
ARGENTINAS DECIMONÓNICAS

Isabel Rostagno Toret

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes / Universidad Nacional de San Juan
isarostagno@hotmail.com.ar

RESUMEN

Los juicios de valor que se construyen cotidianamente en torno a la imagen de las mujeres son resultado de los sistemas políticos, económicos y de organización social que dominan las esferas de lo público y lo privado. Dentro de la extensa tradición occidental, que nos caracteriza cultural e históricamente, por lo general la mujer ha sido situada en el sistema social como sujeto vulnerable, dócil, naturalmente delicada, por el sólo hecho de su condición sexual femenina. Así, reflexionar en torno al cuerpo significa partir del supuesto de que este ha permanecido sujeto a una norma que, en lo habitual de sus actos, ha fijado, delimitado, y definido silenciosamente su proceso de materialización y expresión.

Este ensayo pretenderá comprender en contexto las condiciones recién expuestas, a partir de un análisis iconográfico de una selección de pinturas de retrato femenino de autores argentinos de siglo XIX. En ellas se manifiesta como regla discursiva la presencia del cuerpo femenino circunscripto a una relación simbiótica con un elemento natural: la flor. De este modo se le atribuyen los mismos rasgos que le pertenecían a la mujer: cuerpo bello, suave, frágil, delicado, blando. El ámbito en el que surgen estas piezas visuales, formadoras así de la iconicidad y representación de la feminidad, ha de pensarse influenciado ampliamente por los hábitos y formas

europas y, a la vez, reproductor ideológico y cultural de la diferencia sexual como sistema viable de formación de la subjetividad femenina.

El propósito es, entonces, interpretar y desmontar el régimen de una historia del arte y de sus reglas discursivas, a partir del análisis de dichas obras en las que sea posible decodificar las cuestiones antes descritas. En este sentido, las reflexiones se orientarán a abordar la feminidad como una construcción operada a través del tiempo, mediante las estrategias propias de las artes plásticas.

Palabras clave: Materialización; cuerpo; femenino; pintura; decimonónica

ABSTRACT

The assessments that are daily constructed around the image of women are the result of the political, economic and social organization systems that dominate the public and private spheres. Within the long western tradition, which characterizes us culturally and historically, women have generally been placed in the social system as vulnerable, docile, naturally delicate subjects, by the mere fact of their female sexual condition. This, reflecting on the body means starting from the assumption that the latter has remained subsumed to a norm that, in the usual of its actions, has fixed, delimited and silently defined its process of materialization and expression.

This essay will try to understand in context the conditions just exposed, from an iconographic analysis of a selection of paintings of female portrait of Argentine authors of XIX century. In them, particularly the presence of the female body circumscribed to a symbiotic relationship with a natural element: the flower is manifested as a discursive rule. In this way the same traits that belonged to the women are attributed to it: beautiful, soft, fragile, delicate, soft body. The field in which these visual pieces emerge, which are the formators of the iconicity and representation of femininity, must be thought to be largely influenced by European habits and forms and, at the same time, an ideological and cultural reproducer of sexual difference as a viable system of formation of female subjectivity.

The purpose is, then, to interpret and dismantle the regime of a history of art and its discursive rules, from the analysis of such works in which it is possible to decode the questions described above. In this sense, the reflections will be oriented to approach femininity as a construction operated through time, through the strategies of the plastic arts.

Keywords: *Materiality; body; female; nineteenth-century*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte de mi tesis de licenciatura en Artes Visuales elaborado en el año 2015. El eje problemático que abordé para su desarrollo consistió en la investigación en torno a los dispositivos de materialización de la sexualidad y el cuerpo femenino instaurados en la sociedad argentina desde sus comienzos como nación en el siglo XIX, y que aún subsisten bajo nuestras formas de relación social. Dicho de otra manera, y vinculando este planteo con la temática del rapto ampliamente visitado en las artes plásticas argentinas del siglo decimonónico, las pretensiones fueron las de desmontar las estructuras que han «conservado en cautiverio» el cuerpo femenino, circunscribiéndolo a una posición siempre en desventaja respecto al varón, y cómo dichas estructuras han sido solapadas a lo largo del tiempo bajo formas que la sociedad ha internalizado naturalmente. En consecuencia, decidí retomar y ampliar las pesquisas de dicho ensayo a fin de proponer para este Congreso de Historia, Arte Cultura y Sociedad reflexiones más profundas sobre las cuestiones entonces planteadas.

«La vuelta del malón» (Figura 1) es un óleo de gran formato, realizado por el pintor argentino Ángel Della Valle en el año 1892. El motivo de su realización fue la Exposición Universal de Chicago (*World's Columbian Exposition*) celebrada en el año 1893, contexto en el cual esta pintura fue ampliamente elogiada, aunque también así lo fue durante sus breves exhibiciones en Argentina previas y posteriores al envío. Ángel Della Valle se forma en París, por lo que sus producciones se instalan en el seno del naturalismo académico

aprehendido por todos los artistas de la época influenciados y enseñados en Europa.



Figura 1
Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1897, óleo sobre tela
186,5 x 292 cm, Colección MNBA

Barbarie y civilización. El rapto de la cautiva. El desierto finalmente ha sido conquistado, y con él, la mujer. En el recuerdo sólo quedan imágenes como esta, porque el malón, los bárbaros ya nada tienen que ver con la nación civilizada que era la Argentina de fin de siglo, y por ello, huyen hacia el pasado. Por lo tanto, «La vuelta del malón» lejos está de presentar las «acechanzas de un peligro todavía presente, sino que aparece como evocación de la ‘vida del desierto’ antes de 1879, de un pasado ya superado» (Laura Malosetti Costa, 1998, p. 32). Esta escena interpreta aquel mensaje que pronuncia a vivas voces cuáles fueron los caminos por los que el discurso artístico del siglo XIX transitó para volver en imágenes las «conquistas» más certeras de una sociedad que comenzaba a organizarse bajo los ideales de la modernidad europea; y para lograrlo, Ángel Della Valle retoma aquella vinculación real y simbólica habida entre los tópicos del rapto de cautivas y las luchas por el poderío político civilizatorio en una nación recientemente fundada.

Ahora bien, si este óleo evoca la superación del hombre ilustrado y culto de la época por sobre todo aquello que pusiera en peligro su dominio, la belleza femenina era algo que también debía aprisionar, raptar, capturar, poner bajo su poder y control. Es decir, la fuerza «bárbara», desmedida de la belleza de la mujer. Y para lograrlo, Ángel Della Valle retoma aquella vinculación real y simbólica habida entre los tópicos del rapto de cautivas y las operaciones de los hombres ilustrados para alcanzar el poderío político y civilizatorio en una nación recientemente fundada. El jinete galán y la mujer entregada que aprisiona contra su pecho nos confirman esa hipótesis. De facto, todavía podemos encontrar en ellos, en tanto centro melodramático separados del resto de la composición, el gesto vivo del logro de la posesión. En ellos aparece un gesto sensual, que contrasta en relación con la ferocidad, el salvajismo, el ímpetu y el frenesí de la indiada, luego de haber saqueado alguna iglesia durante la madrugada. En efecto, Della Valle también sintetiza mediante el gesto pictórico los logros alcanzados por una nación en nombre de la civilización y el progreso en relación con el dominio y la sujeción de la mujer.

A partir de esta pieza y las reflexiones que de ella se pueden inferir, es que nos disponemos a reflexionar en torno a la cristalización de la retórica visual que hizo efectivo el «cautiverio», en sentido simbólico pero real también, de la imagen de la mujer mediante un sistema de operaciones, restricciones, gestos que habilitaron ciertos modos de ver y de aparecer. Construido desde la imposición civilizatoria de los blancos y a favor de una única forma de materialización de la subjetividad de la mujer, abordaremos ese lenguaje y sus tensiones a partir de las afirmaciones que exhiben algunas producciones realizadas en aquél entonces. De esta manera, y mediante un análisis iconográfico de las obras producidas en este tiempo, comprenderemos cómo es que estas conformaron un corpus que funcionó como discurso imperante que dio orden a la sexualidad femenina y a la función que la mujer debía cumplir en el seno de una sociedad marcadamente patriarcal.

DESARROLLO

«La sexualidad no es un dato último, sino una construcción social, un conjunto de normas culturales que gobiernan la materialización de los cuerpos.»
(Fernández Boccardo, 2012, p. 31)

Dentro de la extensa tradición occidental que nos caracteriza cultural e históricamente, por lo general, la mujer ha sido situada en el sistema social como sujeto vulnerable, dócil, naturalmente delicada, por el sólo hecho de su condición sexual femenina. Es así que se han perpetuado ciertas estrategias que, en sus contradictorias sutilezas, naturalizaron supuestos que funcionan hasta nuestros días como imaginarios decisivos en las formas de construcción del sujeto y de la sociedad. Al menos esa ha sido la convicción predominante durante largo tiempo, sin dejar de ser aún la condición subrepticia de todas nuestras formas de relación y encuentro con el otro.

Precisamente, las ciencias humanas inscritas en la corriente posestructuralista, se han propuesto abordar estas cuestiones con el propósito de volver a componer la historia desde una perspectiva que intente problematizar cuáles han sido las leyes que, en su funcionamiento, reprodujeron formas de reglar el orden social. Así es como aparece el concepto de discurso comprendido como el principal tejido desde el cual se tejen ciertas inclusiones y exclusiones a partir del cual se construye entre los sujetos relaciones en las cuales algunos operan como dominantes y otros como subordinados. Por lo tanto, el discurso, como orden que opera en un tiempo específico, tiene «una función normativa y regulada y pone en acción mecanismos de organización de lo real por intermedio de la producción de saberes, estrategias y prácticas» (Revel, 2009, p. 50).

Ahora bien, y haciendo foco en las estrategias que han naturalizado, particularmente, el ser de la mujer en los diversos contextos sociales, Judith Butler argumenta que es esencialmente el discurso el que genera la diferencia sexual y la frontera entre el hombre y la mujer. Más aún, la autora expresa que la diferencia sexual es en sí misma una diferencia material de los cuerpos, y que a la vez ambas

«están marcadas y formadas por las prácticas discursivas» (Butler, 2015, p. 17).

En consecuencia, reflexionar en torno al cuerpo significa partir del supuesto de que este ha permanecido sujeto a una norma, el discurso, que, en lo habitual de sus actos, ha fijado, delimitado y definido silenciosamente su proceso de materialización y expresión. Por ello, esta norma funciona como el sexo del cuerpo, es entendida como una:

construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual la norma reguladora materializa el 'sexo'. Dichas normas reguladoras del 'sexo' obran de una manera performativa para materializar, más específicamente, la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (Butler, 2015, p. 18)

Entonces, más que la condición material en sí, el sexo es una «práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, o bien demarca, circunscribe» (Butler, 2015, p. 18).

De ahí surge, entonces, la comprensión más profunda sobre los cruces ideológicos y sistemas de organización que asume nuestro propio cuerpo, aunque muchas veces no los reconozcamos de manera consciente. En consecuencia, es esta cuestión la que nos enfrenta, necesariamente, a subrayar y discutir sobre la materialización del cuerpo como efecto del poder de la norma que lo gobierna, que provoca la frontera y la división, una superficie que permanece –aparentemente– estable.

En la historia de nuestra civilización, regida por lo que podríamos llamar una economía falogocéntrica, dicha materialización ha producido una demarcación de lo femenino que funciona únicamente desde una diferenciación binaria con lo masculino. Así, se han construido relaciones a través del tiempo con el fin de consolidar el imperativo heterosexual, organizando la materia de los cuerpos en pares bipolares: masculino-femenino, activo-pasivo, rudeza-delicadeza. De este modo, el cuerpo de la mujer ha sido disciplinado hacia una forma que se justifica como natural y biológica, y que es contraria

a la fortaleza y cordura varonil. Finalmente, la producción de este imaginario ha llevado a la dominación sobre el cuerpo femenino, y por lo mismo al proceso de subjetivación.

Con respecto a esta cuestión, si se considera la teoría desarrollada por Michel Foucault,¹ podemos interpretar una correspondencia entre la acción de materialización, recién definido, y el concepto de subjetivación. Lo que este implica como proceso es la transformación del ser humano en sujeto mediante un conjunto de prácticas de objetivación, que tienen carácter histórico y determinaciones que son externas a dicho sujeto. Por lo tanto, se trata de sujetar (*assujettissement*) el cuerpo a un poder, que siempre se articula en juegos de verdad. Y la *verdad* del sujeto, al menos desde las primeras décadas del siglo XIX hasta nuestros días, depende de su sexualidad, mediante la cual construye su propia identidad.

Entonces, vemos aquí las correspondencias entre discurso y formación sexual, por ende, entre materialización y subjetivación, a partir de la cual podemos apuntar al mismo asunto: el problema de la conformación sexual de la mujer. De manera que el sujeto tiene una génesis, una formación, una historia, resultado de técnicas de objetivación y proceso de materialización, desde las que se relaciona consigo mismo y establece su propia existencia e identidad, que funcionan, además, como prácticas discursivas, norma o verdad.

Referirse al discurso es pensar, simultáneamente, en el poder del que ha sido investido para imponer su arbitrario veredicto. De ahí que sus efectos sobre el cuerpo son, en sí mismos, efectos de su materialización,² de su constitución y formación. Es entonces que, y ampliando desde las reflexiones de Judith Butler, mientras se «describe el proceso de materialización –del cuerpo– como una investidura del discurso y del poder», se resuelve simultáneamente

¹ En este caso han sido parafraseadas las conceptualizaciones de norma [*norme*]; subjetivación (proceso de) [*subjectivation (processus de)*]; sujeto/subjetividad [*sujet/subjectivité*] según el diccionario de Foucault organizado por Judith Revel (2009).

² Judith Butler (2015) alega en su apartado «Cuestiones de la femineidad» (58-61) que, de hecho, «la clásica asociación de la femineidad y materialidad puede hallarse en una serie de etimologías que vinculan la materia con la mater y la matriz (o el útero) y, por lo tanto, con la problemática de la reproducción.»

«la dimensión productiva y formativa del poder» (Butler, 2015, p. 65). O lo que es lo mismo decir que, es en esa materialización del cuerpo en la que se disimulan y enmascaran las relaciones de poder del discurso que lo constituye.

Para comprender en contexto estas condiciones, me situaré en el seno del ámbito social que condicionó la producción y consumo de obras de arte en la Argentina del siglo XIX. Definir en este contexto el principio de materialización impuesto, nos lleva a pensar la definición de una estrategia que argumentó el desarrollo de la causa final de lo femenino según su función reproductiva;³ pero también «buena parte de estas piezas se inscriben en los tópicos hegemónicos consagrados y admitidos en relación con la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de las mujeres» (Malosetti Costa, 2014, p. 17). Ello se enmarca en la vigencia de un discurso político, social y económico civilizatorio que avanzaba cada vez más sobre la ciudadanía, y que buscaba hacer efectivo una organización patriarcal ajustada, ante todo, por la división social del trabajo. La ampliación del espectro de esas imágenes en las que la mujer aparece obediente a estas relaciones de poder y sumisión no tienen más razón que las formas en las que se adecuó aquél paradigma a las retóricas de representación plástico-visual del cuerpo femenino.

En este momento, el campo artístico crecía a pasos agigantados, influenciado ampliamente por los hábitos y formas europeas. Comenzaba a promoverse en las elites sociales el coleccionismo privado, los viajes de los artistas para formarse en Europa, como así también los aprendizajes recibidos por los artistas viajeros provenientes del mismo continente, y las primeras acciones a favor de lo que, en el año 1895, darán nacimiento del Museo Nacional de Bellas Artes. Todo

³ Respecto a este punto, Michel Foucault (2012) expresa en *Historia de la Sexualidad – Tomo I* que esa función reproductiva de la femineidad, atada a la «gazmoñería imperial» de la burguesía victoriana, es exactamente la base de la pareja ‘legítima procreadora’ que la ley ha señalado. Así, «se impone como modelo, hace valer la norma, detenta la verdad, retiene el derecho de hablar –del sexo. Tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres... Lo que no apunta a la procreación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley.» (pp. 9-10).

ello trajo consigo la implementación de un código visual que constituyó una relación entre lo femenino y la belleza ideal instaurada por el saber académico en un país que comenzaba a reconocer el gusto por el consumo y el coleccionismo de arte. De ello inferimos que, forzosamente este contexto garantizó la reproducción ideológica y cultural de la diferencia sexual como único sistema que garantizaba una única imagen del cuerpo viable y correcta.

En resumidas cuentas, el trasfondo de ello es que «no sólo los ideales de belleza han variado con la historia, sino que se han empleado muchos artificios, a menudo dolorosos, para adecuar los cuerpos y los rostros a un ideal» (Malosetti Costa, 2014, p. 219). Así, a partir de estas observaciones podremos percibir las formas en que la mujer también ha sido cautiva de los sistemas de representación y de los ideales de belleza femenina latentes en aquella época. Y por lo mismo, comprobar cómo el imaginario construido sobre el sexo es, esencialmente, un elemento fundamental en la economía del poder del hombre sobre la mujer.

El propósito es, entonces, interpretar el régimen de una historia del arte, a partir del análisis de una selección de obras pictóricas argentinas decimonónicas en las que sea posible decodificar estas cuestiones. En una primera instancia, tomaremos algunas obras enmarcadas en el género del retrato, en las que se manifiesta un discurso donde la presencia del cuerpo femenino es habitualmente circunscripta a una relación simbiótica con un elemento natural: la flor. De este modo se le atribuyen los mismos rasgos que le pertenecían al cuerpo femenino: cuerpo bello, suave, frágil, delicado, blando.

Luego, por otra parte, analizaremos casos mediante los cuales se abre el discurso sobre el desarrollo de la pintura de corte erótico como uno de los temas con mayor recepción por parte del público de la época. Mediante ellas será posible identificar cómo la belleza femenina del canon académico es el principio artístico de la época, luego de formalizar sus estudios en Europa y adquirir el dominio técnico necesario para el desarrollo de sus pinturas. En estas obras asistimos a un erotismo suave y refinado, destinado a un público mayoritariamente integrado por hombres de elite, que acentuaban

sus gustos según la modernidad europea. Pero, al mismo tiempo y sin olvidar el tema que aquí nos ocupa, estas producciones plásticas instauraron «un disciplinamiento de los cuerpos, del deseo y las relaciones de género» (Laura Malosetti Costa, 2014, p. 18). En esta realidad, la alta cultura señalaba como belleza aquellas representaciones en las que los cuerpos eran delgados, depilados, blancos, idealizados. Sin embargo, estamos nuevamente frente a retóricas discursivas instauradas en la pintura, en específico, las cuales impusieron un juego de verdades en torno a lo femenino que hoy se ha convertido en tema de análisis y debate. Gran parte de estas reflexiones dieron forma al trabajo de investigación y exposición de la muestra «La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX» (MNBA - 2014) curada por Laura Malosetti Costa.

Asistidos por el concepto de formación discursiva, entendido «un conjunto de afirmaciones relacionadas que definen un campo de conocimiento, sus posibilidades y oclusiones» (Foucault, como se citó en Pollock, 2013), nos introduciremos a estas producciones pictóricas sabiendo con anticipación cómo éstas han contribuido a la consolidación del poder y la regla que prescribían mayoritariamente el lugar y función social de la mujer: cuerpo frágil y adiestrado; premio y trofeo de guerra; imagen del sentimiento, la delicadeza y la maternidad; vulnerable, sumisa, domesticada. Siendo esto así, es necesario comprender la necesidad de interpelar el relato histórico que dichas obras elaboran, a fin de superar su atascada idea de ser sólo el relato del «arte del pasado» y reconociendo en el él mismo la conformación de ideales de belleza universales, que silenciaron múltiples formas de entender lo femenino anteponiendo esa única forma.

FERNANDO GARCÍA DEL MOLINO: IDEALES DE LA MUJER FEDERAL

Conocido como el pintor de la Federación, Fernando García del Molino (1813-1899) forma el primer capítulo de artistas nativos que dieron forma al arte republicano en Argentina. La presencia de múltiples producciones del autor en diversas colecciones del país

acusa su importancia como figura que supo retratar, desde el arte, a la Argentina todavía revuelta en sus órdenes políticos y civiles. Al igual que Carlos Morel, supo frecuentar el círculo íntimo de Rosas, siendo durante mucho tiempo el retratista predilecto de la elite porteña de mediados del siglo XIX (Figura 2); en sus obras se destaca la pericia con que elaboraba el repertorio exhaustivo de objetos y poses en los que la aristocracia porteña gustaba reconocerse.

De los aportes históricos de Roberto Amigo sobre la vida y obra del pintor sanjuanino Benjamín Franklin Rawson, discípulo de García del Molina y de quien nos referiremos más adelante con mayor detenimiento, nos llega la afirmación de que «la contaminación de los géneros pictóricos por la política es un aspecto clave de la etapa federal: todo retrato está obligado a ser declaración de la posición facciosa» (Amigo, 2014: p. 18). Por lo tanto, y sin alejarnos demasiado de las cuestiones que aquí nos ocupan, no sería legítimo apartarnos de esa certeza cuando estamos haciendo mención de autores que se vieron no sólo sujetos a las circunstancias propias de la Argentina de aquél entonces, sino que, además, fueron partícipes activos en la construcción de los símbolos y significados más importantes para la sociedad a la que pertenecían.



Figura 2
Fernando García del Molino y Carlos Morel, *Encarnación Ezcurra de Rosas*, c. 1838, Técnica mixta sobre marfil
8.1 x 7 cm, Colección Fernando García Balcarce

Junto con estas reflexiones, entonces, podemos situar nuestro análisis en torno a la ejecución del retrato de Felisa Bellido (Figura 3) como una obra que nos permite el acceder al modo en que García del Molina construye una imagen que expresa, de manera conjunta los ideales de una mujer federal, por una parte, y por otra, la retórica en torno a la materia del cuerpo femenino sostenidos en la función social de la mujer en ese contexto socio-político. El motivo que da origen a esta pintura es el propósito de presentar a Felisa Bellido ante la sociedad durante su juventud a fin de procurarle un matrimonio favorable. Pero, precisamente, para lograr su cometido, el autor la retrató con aquellos atributos que la reafirmaban en el «ideal» de mujer según las pretensiones de la época.



Figura 3

Fernando García del Molina, *Felisa Bellido*, 1850, óleo sobre tela
139x109 cm, Colección Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco

Cada objeto es una decisión consciente sobre las formas en que la modelo lograba persuadir gustosamente al espectador masculino. La figura, posicionada sutilmente en tres cuartos perfil, está ubicada

en el centro de la composición, ocupando casi el total de la pieza. En sus manos sostiene un abanico con los colores de la patria y un libro simbolizando su formación letrada, y la pintura a sus espaldas donde está representado un jardín con estilo propio de la época, no sólo ayudan a García del Molino a otorgar mayor profundidad a su trabajo, sino que resalta el gusto estético sofisticado de Felisa como así también la adecuación de su cuerpo femenino a un ambiente floral, aromático y vegetal. El entorno que contiene su imagen es un espacio privado, íntimo, donde la flor aparece como un elemento repetitivo y unificador de la composición, signo que se identifica con su *sentido* de mujer delicada, fresca, joven. Felisa apoya su brazo derecho sobre el escrito donde también está apoyado un arreglo floral. El cortinado rojo, que aparenta al cortinado de honor ampliamente utilizado en la iconografía pictórica argentina del siglo XIX, y el detalle de sus accesorios en el mismo color, nos recuerdan la pertenencia política del autor y de la retratada a la ideología federal. Su cuerpo, blanco, luce un vestido a la moda reciente de la época que le permite expresar sutilmente sus dotes de belleza seductora, subrayados en el escote que permite dejar sus hombros al descubierto y en las líneas que bajan hasta marcar la cintura encorsetada.

Respecto a estos detalles que componen la vestimenta elegida por Felisa para ser retratada en esta ocasión, podemos citar las palabras de Bryan Turner incluidas en la compilación de Paula Croci y Alejandra Vitale. En «El gobierno del cuerpo» (1989), el autor nos hace comprender los fundamentos acaecidos en el uso que estas mujeres, de alta clase social, hacían del corsé. Elemento que imposibilitaba la realización de trabajos manuales, la moda de ceñirse el cuerpo en la cintura, como aparece Felisa en su retrato de Fernando García del Molino, «respondía a una actitud sumisa por parte de la mujer para ser ofertada en el mercado matrimonial» (Turner en Croci, et al., 2000, p. 132). Sin embargo, por otra parte, Turner sostiene que ello afectaba negativamente al deseo sexual de la mujer y que provocaba dolor en el momento del coito e interfería en los flujos menstruales. Todo ello a causa de la presión que ejercía sobre la parte abdominal encima del útero. Por lo tanto, mientras el matrimonio entre

personas de la misma casta social era el mecanismo que legitimaba las relaciones sociales de status, la seguridad de la herencia y legado familiar, y la manera explícita en que las mujeres se adaptaban y conformaban con esta norma patriarcal, los hombres, por su parte, hallaron una salida para el deseo sexual entre las prostitutas de la clase obrera –quienes no usaban corsé por el obvio destino que ellas tenían de trabajar como sirvientas o amas de casa– lo que aceleró el crecimiento de prostíbulos en la ciudad y el tráfico comercial de mujeres para tal fin.

Resumiendo, en esta pieza de García del Molino podemos comprender cómo la disciplina y control sobre el cuerpo era símbolo del ideal de belleza y delicadeza femenina y, simultáneamente, fuente inspiradora de obras de grandes formatos destinada a las élites sociales de amplia participación política del momento. Finalmente, y como dato no menor, el retrato cumple su cometido y Felisa se casa en primeras nupcias con Vicente Rosa Pons, que fallece en 1868 y cinco años después se vuelve a casar con Emilio de Onrubia. Esto nos indica la correcta mención del título de la obra como «Retrato de Felisa Bellido», es decir, según su apellido de soltera.

Por lo que se refiere a la vida y obra del pintor sanjuanino Franklin Rawson (1820-1871), también se le reservaba un lugar no menos importante dentro del arte argentino republicano. Fue un artista que constantemente intercambiaba sus estadías entre Buenos Aires y San Juan, incluso Chile, y que contó con la posibilidad de recibir sus primeros conocimientos en el oficio de la pintura de la mano del pintor francés Amadeo Gras durante su estadía en la provincia, en 1838, profundiza sus aprendizajes con Fernando García del Molino, luego de estar durante poco más de un año. Considerado el pintor federal sanjuanino, sus atributos como fisonomista heredados de su maestro permitieron que sus obras fuesen reconocidas según el gusto del público porteño sin haber siquiera realizado el viaje de formación a Europa, cuando ello comenzaba a ser cada vez más una opción factible para aquellos interesados en el arte. Sus producciones se conservan en diversas colecciones del país, y es reconocido como principal testimonio de las posibilidades de desarrollo artístico en

el interior del país, y que expresa, además, con vasta «claridad los cambios estilísticos ocurridos entre los años 1830 y 1870» (Amigo, 2014, p. 15).

En palabras del propio padre de Franklin Rawson, Amán Rawson, esta familia se mantuvo entre la modestia y la moralidad, cuestiones visibles en el tratamiento pictórico de las obras del autor sanjuanino. La ausencia de la madre a causa de su muerte durante el parto de su tercer hijo, indujo a que Amán Rawson interviniera ampliamente en la formación ilustrada de sus dos hijos, preocupación que derivó en la fundamental participación que los hermanos cumplieron en los inicios de la historia de una provincia autónoma y federal.

Así, Franklin Rawson se constituye como artista a partir de relaciones inteligentes y sagaces, abriendo un horizonte de lecturas sin prejuicios o fórmulas preestablecidas, instalando el retrato sobre otros géneros como herramienta social desde la cual declaraba su postura política de manera contundente. Nuevamente nos encontramos, entonces, frente a un autor convencido de que la producción dentro del retrato, «no es sólo, entonces, el difícil registro de la subjetividad sino también la expresión personal de la adhesión al régimen federal» (Amigo, 2014, p. 18). En este sentido, lejos estaríamos si nos referimos a él como un artista naif o simplemente ejecutor de representaciones miméticas, cuando más bien tenemos que pensar en la condensación de sentido político, significado artístico y destreza fisonomista presente en sus realizaciones.

El repertorio de producciones de este autor también comprende un vasto conjunto de retratos femeninos que nos ayudan a continuar reconstruyendo el sistema retórico que organizaba en aquél entonces la representación de la mujer y sus virtudes femeninas.

El retrato de busto de «Paz Sarmiento de Laspiur» (Figura 4) es una composición que permite hacer una lectura crítica sobre el uso del elemento natural de la flor para dar fortaleza a la imagen femenina de la retratada. Resuelta en tonos de clave baja y tonos fríos, Paz Sarmiento aparece sedente sobre una silla americana, posicionada en $\frac{3}{4}$ perfil sosteniendo sobre su pecho y con su mano izquierda una flor identificada como un jazmín del cabo de color blanco. Su otro brazo,

apoya descansando sobre el regazo de sus piernas, y luce un vestido modesto, pero elegante a la vez, de color azul profundo. Se destaca de la figura el uso de accesorios en la muñeca de joyería en oro y perlas blancas, y su cabello oscuro recogido hacia atrás. En este caso, también estamos frente a una modelo joven, de piel blanca y tersa, con una mirada dirigida al espectador, sin vacilar, pero que guarda cierta sensación de melancolía romántica. Según estas descripciones, podemos ver cómo en esta obra el sentido de lo femenino se resuelve desde la simpleza del discurso retórico y las formas más habituales de composición formal. Estamos frente a una pieza donde el centro se destaca por la simbiosis entre el escote de la dama lozana y la flor natural, suave y delicada que contrasta entre el azul del atuendo y el prendedor dorado que subrayan la sutileza sofisticada de Paz Sarmiento. De esta relación se supone la figuración de esta señorita tan pura, seductora y castísima, a la vez, según los roles biológicos y la función social de la mujer para este tiempo rígido en sus formas de presentar simbólicamente la feminidad.

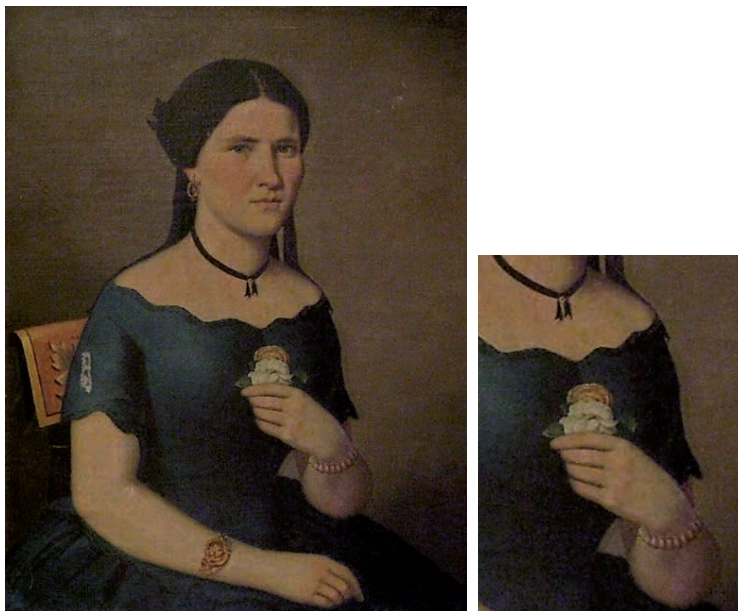


Figura 4
Benjamín Franklin Rawson, *Sra. Paz Sarmiento de Laspiur*, 1845, óleo sobre tela
74,2 x 57,4 cm, Colección MPBA Franklin Rawson

Nada alejado de lo que Franklin Rawson percibía entre los pintores extranjeros que él lograba frecuentar en ese entonces, quienes producían según las formas académicas del arte europeo, vemos cómo construye en sus obras un sistema retórico con atisbos que señalan al romanticismo de la época y que hace justicia a las pretensiones del gusto de la época.

Por otra parte, el retrato de conjunto titulado «Cirilo Sarmiento y su familia» (Figura 5), es una representación que encierra un conjunto de significados decisivos en la presentación de cada uno de sus personajes, expresados mediante sus gestualidades, lo que ayuda a comprender la conformación de una profunda narrativa visual. Para el análisis de esta obra, Alberto Sánchez parte de un ejercicio de trasposición y adaptación de los estudios iconológicos de Michael Baxandall, debido a que la escasa investigación en torno a estas y otras producciones contemporáneas del autor, requiere, muchas veces, de valerse de estudios un tanto ajenos a la realidad artística local.



Figura 5, Benjamín Franklin Rawson, *Cirilo Sarmiento y su familia*, 1855, óleo sobre tela
102,9 x 109 cm, Colección MPBA Franklin Rawson

Así, Sánchez centra su desarrollo en la hipótesis de que esta obra se circunscribe en una cualidad generalizada que poseen las obras de revelar los «usos normados de ciertas expresiones físicas» (Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2014, p. 41). Entonces, explica que los gestos sirven para transmitir «nociones como solemnidad, crueldad, temas celestiales y sagrados, gentileza, humildad, devoción, tristeza, disgusto, indignación, ironía, júbilo, orgullo, invitación, sabiduría, etc.» (*op. cit.*, p. 41). Por lo tanto, la obra construye una trama de lectura en la que se resalta y enaltece cada uno de los sentidos que habitan en la representación en cuestión.

Así es que, al momento de analizar el rasgo gestual de la mano de la madre de familia, argumenta que la presencia de la flor en su mano izquierda (Figura 6) es una manifestación evidente de la «dimensión afectiva» que complementa el saber letrado del padre, significado en la presencia del libro debajo de su mano izquierda (Figura 7).

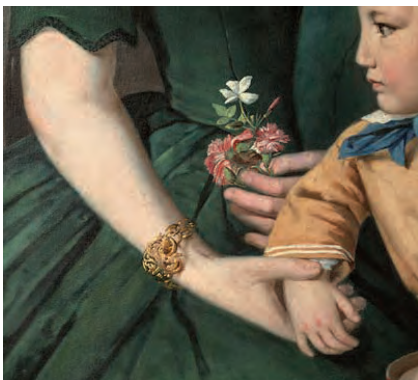


Figura 6



Figura 7

«En este minúsculo muestrario de flores se filtra la representación de una existencia virtuosa, la sensación olfativa del perfume, la idea del jardín en tanto centro íntimo del hogar, la vida sencilla más allá de la riqueza temporal» (*op. cit.*, p. 41). Simultáneamente, se destaca la ubicación de dicho elemento cerca de la parte genital de la madre, lo que hace de este gesto un señalamiento puntual sobre la relación existente entre la flor y la sexualidad femenina. En otras palabras, podemos asumir que en esta simbolización y adjetivación de la flor se

destaca la hermosura efímera, la fragilidad y la delicadeza, atributos que son transferidos a la imagen de la madre, también relacionada con la naturaleza, la biología, la procreación y el cuidado de sus hijos.

Si quisiéramos atrevernos a relacionar iconológicamente las operaciones de Franklin Rawson con algunas obras del periodo clásico renacentista, tal como la obra titulada «María y el niño» (Figura 8) de Joos van Cleve (1485-1541), damos cuenta de la maestría en las decisiones y construcciones significativas que desarrolla el artista sanjuanino. Si bien en la obra del pintor flamenco ha sido representada la Virgen María, aparece la figura femenina como soporte de aquella relación simbiótica con el otro elemento, interesante para este análisis, que es la flor. La madre de la familia Sarmiento también es poseedora del cariño de los hijos en este humilde gesto percibido en el cuadro.



Figura 8
Joos Van Cleve, *María y el niño*, 1530-1535.
Colección Museo de Arte Cincinatti, Ohio - EEUU

Otro caso que podría complementarse a estas cuestiones es la obra titulada «Virgen del Clavel» (Figura 9) ejecutada por Leonardo

Da Vinci⁴ (1452-1519), ya que ayuda a complejizar esta trama y resignificarla en conjunto con los otros artistas. Por tanto, vemos en esta obra en particular que el uso y sentido de este elemento es análogo al ya analizado en las otras obras. Aquí, el clavel representado es símbolo del amor maternal por excelencia.



Figura 9
Leonardo Da Vinci, *Virgen del clavel*, 1478-1480.
Pinacoteca Antigua de Múnich, Alemania

En este caso, y según análisis previos, el clavel significaría el amor de los padres, sostenido por la madre. Por tanto, es posible reconstruir una línea de sentido, aunque sea de manera virtual y para satisfacer las pretensiones de este trabajo, entre Benjamín F. Rawson y estas producciones más antiguas.

⁴ Atribuido a Da Vinci, aunque se sugiere que tiene repintes de un posible pintor flamenco.

EDUARDO SÍVORI: BELLEZA ENTRE EL GUSTO INSTITUIDO Y LA CONTROVERSA

Eduardo Sívori fue un artista que participó activamente en la construcción del arte nacional en un país recientemente establecido en un mundo cosmopolita y en sintonía con la modernidad europea contemporánea. El apoyo por parte del Estado le permitió formarse en Academias de Bellas Artes de París, donde vivió entre 1873 y 1876, ciudad reconocida en ese momento como el centro artístico europeo por excelencia. Desde ese entonces, trabajó a la par de otros reconocidos artistas argentinos contemporáneos suyos (Eduardo Schiaffino, Ernesto De la Cárcova, el mismo Ángel Della Valle analizado al comienzo de este escrito, Reinaldo Giudici, entre otros), para introducir en el arte nacional nuevas estrategias plásticas de representación aprendidas del naturalismo académico presente en los Salones de París, y conformar así arte radicalmente desafiante y moderno a la vez. La historiadora e investigadora del arte argentino Laura Malosetti Costa nombra a estos artistas como los primeros modernos, para los cuales su lucha fue pugnar por introducir innovaciones en el campo de la pintura tradicional desarrollada a lo largo del siglo XIX por aquellos autores que los antecedieron, y renovar entonces los estilos iconográficos de la figura y la belleza del cuerpo.

En este momento, las obras que consumía el público burgués en Argentina eran, en su mayoría, «imágenes de un erotismo más o menos encubierto que respondía a las exigencias a las reglas también más o menos explícitas que consagraban ciertos desnudos en el Salón de París» (Malosetti Costa, 2014: p.141). Así es que la producción artística legitimada y más solicitada por el mercado, se basaba en la representación de la figura femenina con alta carga de sensualidad.

En este sentido, podríamos nombrar a «La mujer y el espejo» (Figura 10) como una pieza ejemplar dentro de aquellas exigencias y señalar, justamente, como una representación en la que se cumple con el ideal de belleza codiciado por el público mayoritariamente masculino de la época. Estamos frente a una dama con el torso desnudo y su cintura envuelta en un paño azul. En esta escena advertimos cuáles son los elementos retóricos que designan el carácter femenino

de esta mujer, los que nos recuerdan a la mujer raptada por el malón en el cuadro de Della Valle: la piel blanca, joven, tersa, aterciopelada y sus mejillas apenas enrojecidas se presentan en sintonía con las flores de su tocado bajo la clave de la delicadeza y la exquisitez, el carácter intimista del momento en que ha sido retratada, el juego de transparencias de las telas sobre su cuerpo, su mano derecha que se desaparece entre las flores ubicadas sobre el pequeño mueble que hace conjunto con la silla; su cuerpo resuelto mediante el uso de los tonos naranjas y azules de valores alto, se separa del fondo neutro y oscuro constituido por manchas de tonos verdosos.



Figura 10

Eduardo Sívori, *La mujer y el espejo (Coquetterie)* 1889, óleo sobre tela
60 x 39.5 cm, Colección MMBA J. Castagnino

Sin embargo, Eduardo Sívori también exploraba otras formas del desnudo naturalista, con el propósito de producir obras con carácter de crítica social y a partir de motivos más contemporáneos. Tal es así que la aparición del desnudo en penumbras de la mujer en el óleo

«El despertar de la criada» (Figura 11), sufrió, más bien, una mala recepción por parte de los espectadores, provocando molestia y desagrado. Su estilo controversial y sensual constituyó en sí mismo una estrategia de juego inteligente con los reclamos y exigencias propios del gusto burgués, imperante tanto en Europa como en Buenos Aires por una pintura de tipo erótica. Sívori realiza este cuadro en París y lo envía al Salón anual de 1887, organizado por la Asociación Estímulo de Bellas Artes. En él observamos, nuevamente, cómo Sívori nos trae a primer plano a la protagonista iluminada y resaltando del fondo oscuro y neutro. La acción que la ocupa es tan sencilla e íntima como estar dando vuelta una media para poder vestirse. Su entorno y los rasgos de su piel percutida por el trabajo y el sol, además del título de la pieza, nos afirman que estamos frente a una mujer de servicio doméstico.



Figura 11
Eduardo Sívori, *El despertar de la criada* (*Le lever de la bonne*), 1887, óleo sobre lienzo
198 x 131 cm, Colección MNBA

Tanto para esta escena como para «La mujer y el espejo», Sívori se sirve de los entornos que le son propios a estas damas para obtener

de ellas la belleza atractiva de la belleza grotesca, casi pornográfica (como se dijo en la época) y mundana en el primer caso, y la sensualidad refinada e idealista en el segundo. Él está dialogando entre estas dos posibilidades, entre el respeto por los géneros y estilos de representación académicos, por un lado, y la controversia e innovación de los mismos.

Empero, ambas composiciones comparten el hecho de que nos hacen cómplices de una actitud voyerista, cuestión que caracterizaba al espectador de este tiempo: avanzamos sobre sus intimidades, para contemplarlas en un ambiente de privacidad. Son poéticas en las que su entorno privado se constituye en un dispositivo por medio del cual se materializa simbólicamente el cuerpo de la mujer, establecido por la ideología patriarcal de la burguesía imperante.

En este sentido, nos referimos a estas obras como intervenciones que se han hecho desde el campo de la plástica hacia los modos de ver el cuerpo de la mujer y las formas en que este aparecía y se materializaba. Es decir que, en la constitución de estas retóricas, instaladas como juegos de verdad, se dio de manera simultánea no sólo el dominio y el control sobre el cuerpo femenino, sino también sobre sus espacios de privacidad y de inserción social.

CONCLUSIÓN

Las reflexiones aquí planteadas intentaron abordar la feminidad como una construcción operada a través del tiempo, mediante las estrategias propias de las artes plásticas. En este sentido, se intentó abordar tentativamente la cuestión en torno a la materialización del cuerpo femenino durante el período cultural, político y económico particular de la Argentina de siglo XIX.

La sociedad, en este entonces, pujaba por constituirse moderna y cosmopolita siguiendo el modelo de las grandes ciudades europeas. Dentro de la historia del arte argentino, este contexto significó desplazar e instalar en nuestro territorio los sistemas de representación importados desde el viejo continente a causa de los viajes de perfeccionamiento de los artistas en las academias.

En efecto, las obras producidas bajo dichos sistemas de representación, conformaron un discurso mediante la conformación de un corpus iconográfico que, en su sistema retórico, funcionó como la ley que dio orden a la sexualidad femenina y a la función que la mujer debía cumplir en el seno de una sociedad marcadamente patriarcal. No obstante, desmontar el régimen de estas retóricas son caminos fundamentales de transitar al momento de comprender las afirmaciones que subsisten en nuestros días y que continúan inscribiendo, atando a la mujer a ciertos órdenes y normas que regulan su sexualidad y la materialización de sus cuerpos. Partir de la crítica sobre los contextos inmediatos y más actuales siempre nos da la pauta de la necesidad de introducirnos en lo profundo de nuestros discursos ya naturalizados para develar las estructuras que los subyacen.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2015). *Cuerpos que importan: sobre límites materiales y discursivos del «sexo»* (2° ed., 3° reimp., trad. de A. Bixio). Buenos Aires: Paidós Entornos.
- Croci, P., Vitale, A. (Comps.) (2000). *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires: La Marca.
- Fernández Boccardo, M. (2012). *Mujeres que callan: violencia de género y efectos en la subjetividad femenina*. Buenos Aires: Entreideas.
- Foucault, M. (2012). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, Madrid: Biblioteca Nueva, (trad. de U. Guñazú).
- Malosetti Costa, L. (1998). Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. *Hipótesis y discusiones/4*. Buenos Aires: Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Malosetti Costa, L. (2010). Le lever de la bonne (El despertar de la criada), ficha razonada de obra en ALONSO, Guillermo, *Museo Nacional de Bellas Artes Volumen I*, 1° ed., Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (2014). *La seducción fatal: imaginarios eróticos del siglo XIX* (catálogo de exposición), 1ª ed.. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

- Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson (2014). Benjamin Franklin Rawson, catálogo exposición. San Juan.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. No ficción, traducción de A. Galettini.
- Revel, Judith (2008), *Diccionario Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LA QUIMERA
DE ERNST CARRIER-BELLEUSE
A NICANOR PLAZA: METAMORFOSIS
DE LA NINFA ANTIGUA

Berenice Cárdenas
Universidad de Chile
berenicecardenas@gmail.com

RESUMEN

Los conceptos de *Nachleben* (supervivencia de la imagen) y *Pathosformeln* (fórmula patética) acuñados por el historiador del arte Aby Warburg nos han permitido aquí demostrar la supervivencia de una de las fórmulas más importantes del arte occidental: La *Ninfa*, en la escultura *La Quimera* de Nicanor Plaza (1897) que es donde vemos la reaparición de este motivo iconográfico femenino en el arte del siglo XIX en Chile.

El presente ensayo se centra en describir a la *Ninfa* como una fórmula base de representación y un estado psíquico que gestado en la mitología griega antigua pervive en el siglo XIX chileno mediante dicha escultura.

Vía *La Quimera* exploraremos la faceta mítica de la *Ninfa*, aquella que es responsable de las distintas versiones de su figuración, ya sea como la ménade danzante de la figuras negras de la cerámica griega antigua o la criatura graciosa que danza al compás del viento y del agua que el Renacimiento Italiano o la pintura de género francesa nos presenta para suscitar situaciones modernas de determinados momentos históricos de occidente.

Veremos entonces cómo *La Quimera*, en su memoria histórica, fusiona tanto el material psíquico como los atributos iconográficos de deidades antiguas (sobre los roles míticos de la *Ninfa*) apareciendo como una obra capital para un arte

nacional (periférico) construido desde el centro europeo y las expectativas del Estado chileno de «civilizar» tanto a los artistas cómo al público local.

La *Ninfa*, figura de mujer unificadora, fórmula y modelo ideal paradigmático a manera de código, permite entonces la conexión del siglo XIX chileno con la antigüedad grecorromana tras reaparecer en el arte académico francés que Chile tomó como requisito obligatorio para modernizarse vía el arte.

Palabras clave: Ninfa; escultura; iconografía; mitología; arte del Siglo XIX

ABSTRACT

The concepts of Nachleben (survival of the image) and Pathosformeln (pathetic formula) coined by the art historian Aby Warburg enable us to demonstrate the survival of one of the most important formulas of Western art: The Nymph, in the sculpture The Chimera (sculpted by Nicanor Plaza in 1897) as the reappearance of this feminine iconographic motif in 19th century art in Chile.

The present essay focuses on describing the Nymph as a base formula of representation and a psychic state that emerged in ancient Greek mythology and would survive in the 19th century in Chile through the sculpture of La Quimera. Via La Quimera we will explore the mythical aspects of the Nymph which propel many different versions of her figuration, either as the dancing maenad of the black silhouettes of ancient Greek pottery or the graceful feminine creature dancing through the wind and water that Italian Renaissance or French genre painting present to generate certain modern historical moments and situations of Western culture.

We will see then how La Quimera, in its historical memory, fuses both the psychic material and the iconographic attributes of ancient deities (on the mythical roles of the Nymph) appearing as a seminal work for a local art built from European standards and the expectations of the Chilean State to «civilize» both the artists and the local public.

The Nymph, ideal figure or model as a code, allows the connection of the nineteenth century Chilean art with the Greco-Roman antiquity after reappearing in the French

academic art that Chile took as a mandatory requirement for its modernization process via traditional academic art.

Keywords: *Nymph; 19th century Chilean sculpture; sculpture; mythology; iconography*

INTRODUCCIÓN

El concepto de *Nachleben der Antike* acuñado por el historiador del arte Aby Warburg se refiere a esa energía que impulsa a la *Ninfa* antigua o ménade de la caravana de Dionisio a reaparecer en el Renacimiento europeo como parte del instinto de supervivencia de una imagen. Por otro lado, el concepto de *Pathosformeln*, también acuñado por Warburg, conocido como fórmulas patéticas o padecimientos emocionales (que son dibujados o coreografiados por las figuras de la cerámica griega antigua) son, en realidad, las fórmulas matrices para la formación de estilos del arte europeo. Así, formas como torbellinos, espirales o serpientes que se repetían en la antigüedad y que animaban a representar las formas expresivas de las pasiones humanas (vía figuras humanas o fantásticas) han sido siempre destinadas a ser plasmadas en el arte occidental.

A partir de estos dos conceptos formulados por Aby Warburg, planteamos a la escultura *La Quimera* de Nicanor Plaza (1897) como la reaparición de este motivo iconográfico femenino en el arte del siglo XIX en Chile.

Pensar en la supervivencia de la antigüedad o *Nachleben der Antike*, como lo llamaba Warburg, en la escultura *La Quimera* de Plaza es pensar también en una obra capital para un arte nacional (periférico) construido desde el centro europeo y las expectativas del Estado chileno de civilizar tanto a los artistas cómo al público local. Deidades olímpicas, mayores y menores, en su forma canónica se fusionan y confrontan con una mujer de carne y hueso para revelar la situación de la mujer moderna y sus sociabilizaciones en Chile como criatura destinada a volverse un paradigma de femineidad mediante la supervivencia de la fórmula *Ninfa*, que, muy a pesar de

presentarse en realidades míticas que la elevan o la vejan, es preciso observar que en el papel de la mimesis siempre hay una confrontación entre una mujer real con una criatura olímpica, hecho que nos dirige directamente a la función antropológica que tiene esta figura a explorarse en la *Quimera* esculpida por Plaza.

Por lo mencionado anteriormente las siguientes líneas se centrarán en describir a la *Ninfa* como una fórmula base de representación y un estado psíquico que gestado en la mitología griega antigua pervive en el siglo XIX chileno.

La *Ninfa, diosa pagana en el exilio*, como la denominó Aby Warburg, figura de las ánforas griegas de escenas arcaizantes vuelve a aparecer en un cuadro titulado *El nacimiento de Juan Bautista* pintado por *Domenico Ghirlandaio* hacia 1486. Esta señorita que apurada corre con una fuente de frutas y que desde el paganismo «*se introduce en un controlado cristianismo*» (Warburg, 2005, p. 98) es también el sustrato femenino que anima a la Quimera precisamente por su *biomorfismo*, ya que la Ninfa está ligada a la naturaleza y a las pasiones humanas; ella tiene el don del *fluir* de las aguas y de las formas sinuosas de la naturaleza.

Si bien la *señorita presurosa*, como la llamaba Warburg, es la imagen paradigmática que él tomó para visibilizar e intercambiar su identidad con el cuerpo de una mujer, no solo para el arte del Renacimiento italiano sino para todo el arte occidental que lo continúa, hay que observar que la figura e idea de la *Ninfa* no puede articularse sin los mitos que contienen sus diversas apariciones, sea como *Venus, Pallas, Perséfone*, etc. (deidades mayores del Olimpo), o las *ménades, náyades, musas, horas o quimeras* (deidades menores), mitos que son en realidad la psicología homérica de los dioses, es decir la relación del hombre con la naturaleza como algo secreto y sagrado.

Estas criaturas, que en su memoria histórica terminan fusionando tanto el material psíquico como los atributos iconográficos de dichas deidades antiguas, suscitan situaciones modernas de un momento histórico del país sobre los roles míticos de la *Ninfa*. La *Ninfa*, figura de mujer unificadora, fórmula y modelo ideal paradigmático

a manera de código permite entonces la conexión del siglo XIX chileno con la antigüedad grecorromana tras reaparecer en el arte académico francés que Chile tomó como requisito obligatorio para modernizarse vía el arte.

La idea de presentar a la *Quimera* dentro de la categoría de la *Ninfa*, se debe primero a que conforme a la representación de una mujer desnuda o vestida en el arte y con aura de clasicismo muchas veces se reciben comentarios y actitudes muy generales por parte de historiadores del arte modernos quienes, al tratar a los modelos femeninos del siglo XIX vagamente como idealizaciones de «*Venus y Dianas*» (Malossetti, 2007, p. 228) para vincularlas a la modernidad, al no especificar problemas iconográficos y los respectivos sustratos míticos que subyacen en figuras como éstas, en nosotros resultó la motivación principal para presentar a la *Ninfa* como la fórmula que articula esta escultura.

En este ensayo queremos, a través de *La Quimera* de Nicanor Plaza, dar a conocer la faceta mítica de la *Ninfa*, aquella que es responsable de las distintas versiones de su figuración, ya sea como la ménade danzante de la figuras negras, o la criatura graciosa que danza al compás del viento y del agua, quien, como diosa benefactora o criatura maligna, a la que el hombre griego creyó encontrar en los bosques mimetizándose con plantas y animales, resulta la perfecta encarnación de «la economía divina de los griegos: la metamorfosis» (Calasso, 2008, p. 22).

LA METAMORFOSIS DE LA QUIMERA

Jorge Luis Borges, en su *Manual de zoología fantástica* (1984), nos cuenta que la primera noticia que nos llega de una criatura como la *Quimera* está en el libro IV de la *Iliada*, confirmando que su linaje era divino y animal, que echaba fuego por la boca y se parecía a una esfinge.

La esfinge griega tiene cabeza y pechos de mujer, alas de pájaro, cuerpo y pies de león, mientras que la egipcia es un león echado con cabeza de hombre.

La *Quimera* que Nicanor Plaza esculpe en Chile es una reformulación de la esfinge griega que adquiere con él una cola de serpiente; su rostro en lugar de monstruoso se presenta humano, doliente y extático a la vez, llegando casi como la misma criatura descrita en la *Teogonía de Hesíodo*. Por su aspecto metamórfico ella sigue mostrándose como el tipo de recurso iconográfico clave en la economía divina de los griegos, dado que «en la era de la plenitud de Zeus, reinaba la metamorfosis como regla habitual de la manifestación» (Calasso, 2008, p. 14) y por ende de la representación.

Su metamorfosis forma parte de su divinidad. Ya Homero y Hesíodo nos dicen que las anomalías animales y monstruosas son en realidad las anomalías morales de los dioses y de los hombres. Este modelo de mujer, que ya desde la mitología antigua se presenta como un problema psicológico ligado al cuerpo, es un *pathos*¹ del que precisamos saber su iconografía y es por esta razón que antes de empezar por los referentes previos franceses que motivan este desplazamiento, nos centraremos en tratar de definir los elementos metamórficos que hacen de la *Ninfa* una mujer humana y divina.

La *Quimera* es la figura ideal desde donde podemos comprender la esencia psíquica de la *Ninfa*. Es vía este proceso de apoderarse de todas las formas e ideas para convertirse en lo que se quiera –sea tanto para envilecerse como para superarse hacia una perfección interior o exterior– que ella, al momento de ingresar en el ámbito de la representación, describe esa inmensa plasticidad del espíritu humano en el mundo de las imágenes que creó el hombre griego a través de lo metamórfico.

El cuerpo de la *Quimera* es el cuerpo de todos los *pathos* y afectaciones internas. Ella se sirve de la metamorfosis que es la estética psicológica de los griegos, y de la mitología, para erigir paradigmas psíquicos que nos llegan desde la naturaleza para inaugurar esas fuerzas formadoras de estilos que Warburg tomó para su historia

¹ Entiéndase *pathos* como *padecimiento*. En este contexto nos referimos a figuras bidimensionales o tridimensionales plasmadas sobre los relieves votivos o frescos antiguos en los que se incluyen Venus o Pallas y que se representan en acción o movimiento y son considerados por Warburg como moldes predeterminados que contienen síntomas o padecimientos emocionales que se hacen corporales a los que él denomina *pathosformeln* (*fórmulas patéticas*).

del arte. Formal e internamente, La *Quimera* encarna esa fluidez pagana, fluidez que no siempre es esa gracia, mas es también esa locura mitológica; no la locura vista desde el psicoanálisis o la histeria decimonónica que vemos en la Náyade cerca del agua pintada por Valenzuela Puelma, sino como una realidad alterna que se fundamentó en saber que un dios o una divinidad actúan a través de ella como un don en la mente de los mortales.

Tanto la felicidad como el dolor o la locura eran para los griegos estados gatillados por un Dios y conocidos como una especie de posesión (a la que Aristóteles llamó *theoleptoi* –raptado o capturado por un dios–, y que se manifestaba mediante fenómenos metamórficos entre dioses, el hombre, plantas o animales.

DE DRAGONES Y SERPIENTES A NINFAS Y QUIMERAS

La más antigua metamorfosis de la *Ninfa* sucedió en un duelo entre el dios Apolo y *Telfusa, Ninfa*, que se transformó en «una dragona enroscada con una fuente de agua en el centro» (Calasso, 2008, p. 14) en el momento que el dios trató de arrebatarle su oráculo. *Ninfa*, dragona y fuente de agua resultan ser entonces un solo ser, y llegan directo a la *Quimera* de Plaza, para participar de esa regla general de la mente de los griegos; imposible de comprender ahora, pues los modernos más que preocuparse por los secretos de la naturaleza lo hacen más por un placer estético que permitió a su burguesía a reconocerse en el pasado.

A través de esta concepción mitológica vemos cómo la serpiente confunde al espectador con las ondas de agua; pues es aquí donde se origina la forma sinuosa del *pathosformeln Ninfa*. Las espiras y los movimientos serpenteantes –y que curiosamente son los accesorios *all'antica*²– sirven también para expresar delirio, éxtasis corporal,

² El término *all'antica* es usado reiteradas veces por Warburg en su estudio de la forma *nympha* en el libro *el Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. *All'antica* describe el estilo femenino del clasicismo tomado por el quattrocento florentino para distinguirlo de la moda medieval. El peinado o vestido *all'antica* son parte del repertorio de «formas accesorias en movimiento» que él detecta en la pintura de este periodo.

la locura y el frenesí dionisiacos que han funcionado siempre para presentar a modelos de mujer en circunstancias de emociones bordes.

Las dragonas o serpientes-*Ninfa* que lucharon contra el dios Apolo se reformulan en el arte medieval y cristiano. Ya San Juan describe al demonio como un «*dragón color de fuego* (Borges *et al.*, 1984, p. 28) vencido por varios santos que reemplazan a Apolo, como San Miguel, San Jorge o Santa Margarita de Antioquia. En los romances medievales es muy frecuente la lucha entre un caballero y un dragón (u otro tipo de monstruo) que deviniendo del mito *Apolo-Pitón* resultan ser un símbolo de la lucha permanente entre el bien y el mal.

La serpiente cautivó a los pueblos antiguos, ella estaba ligada a lo primordial, lo inferior, el mal, la astucia y la sabiduría. En el Génesis, satanás se disfraza de serpiente para tentar a Eva, por eso la primera imagen del diablo en la iconografía cristiana fue la serpiente del Edén. Un texto hebreo dice «porque antes de Eva fue Lilith» (Borges *et al.*, 1984, p. 28) serpiente y primera esposa de Adán. Eva llega después. Su rivalidad hace que *Lilith* y el demonio sean la misma criatura, y así, a lo largo del tiempo, cuando el apogeo civilizatorio de Sumeria pasa a Grecia, ella se vuelve *Ninfa*, *Venus* o *Quimera*, pues el Génesis tan solo habrá cambiado su iconografía según conviniese a los nuevos tiempos e intereses.

Desde aquí la Edad media se encargará de transformarla en demonio nocturno que vuela, de pelo negro y suelto ondeando al viento que servirá a la iconografía de mujeres fatales de los prerafaelitas y simbolistas del siglo XIX, quienes traen de vuelta las formas serpenteantes como producto de los sincretismos de estas divinidades antiguas.

En la escala que va desde *Lilith* a la *Ninfa*, pasando por *Venus* y *Salomé* –con la serpiente connatural al cuerpo movido por el viento que agita sus cabellos y ropa– vemos cómo su esencia es el éxtasis con el aire y la carne coexistiendo, incluso en pueblos ajenos a la tradición occidental. Si pensamos en las culturas precolombinas vemos que la serpiente siempre ha estado presente; «ella sigue siendo un

símbolo vivo, salvaje, un antagonista o cómplice en las ceremonias» (Borges *et al.*, 1984, p. 28).

TRANSFERENCIAS ICONOGRÁFICAS DESDE FRANCIA A CHILE

Dado el énfasis de la promoción cultural francesa se permitió a los estudiantes destacados de la escuela local de escultura continuar sus estudios en Europa. La *École Nationale des Beaux-Arts* y algunas academias de arte en París (*Académie Julian* y *la Académie de Jean Paul Laurens*) fueron el sitio de referencia para el aprendizaje de muchos artistas chilenos, quienes adoptan a la Ninfa como un motivo ya seriado en París. Este tipo de modelos femeninos llegaron a tener tal éxito en los salones que se copiaron hasta la saciedad de un maestro a otro. Esto permite que el desplazamiento del imaginario de la *Quimera* a Chile sea vía el escultor francés Carrier-Belleuse (1824-1887), quien trabajó conjuntamente con Nicanor Plaza en París.

Es desde *Hebe y el águila de Júpiter*, esculpida por Carrier en 1855, que Plaza toma específicamente las alas del águila como elemento quimérico. Podríamos pensar que la escultura de Carrier puede no presentar correspondencia directa con los elementos iconográficos restantes (serpiente y león) que Plaza utiliza para agregar a su *Quimera*, sin embargo, creemos que es más importante hacer este desplazamiento mediante la posibilidad de haber vislumbrado la reanimación del *pathosformeln Ninfa* en el cuerpo sinuoso de la *Quimera* desde una intuición suscitada al momento de haber visto a la contorsionada *Hebe* esculpida por Carrier. Hablamos aquí, precisamente, del *Nachleben der Antike* de Warburg, que no sólo garantiza la supervivencia de un estilo antiguo, sino también la capacidad de percibir la impronta o trazo *biomórfico* de la *Ninfa* gatillado por una especie de lucha o empatía con un animal.

Dicho esto vemos la transferencia de la iconografía que se aprecia sobre el biomorfismo de la *Ninfa* desde Carrier-Belleuse a Plaza. Y aunque maestros como Canova, Rodin, Françoise Duffroy

y Françoise Rude³, quienes, en plena tradición neoclásica reciclaban iconografías míticas también influyeron en él, es evidente que todos ellos fusionan las aladas *Nikes*, *Psiqués*, *esfinges*, *Eva* y la *serpiente* para crear figuras antropomorfas sobre los pathosformeln *Ninfa* que traían de Italia y se intercambiaban entre ellos una vez que volvían a Francia.

En cuanto al tema zoomórfico en la escultura, ya el romántico Antoine Louis Barye (1795-1875), instructor de anatomía animal, quién formó a algunos de los que influyeron a Plaza –incluyendo Rodin– hacia 1835, inspirado por la *Quimera etrusca de Arezzo*⁴, elabora a *León matando serpiente*, pieza que servirá también de referencia temática y formal para dichos elementos en nuestra *Quimera*.

³ Durante esos años el maestro Rodin (1840-1917) había sido rechazado en la Academia de París con su obra *La edad de Bronce* (1875-1877). Dicha contrariedad lo llevó a refugiarse en el taller del pintor-escultor Jean Paul Laurence (1838-1921), su amigo y defensor, quién contribuyó a la formación de Plaza, Virgino Arias, y más tarde Valenzuela Puelma. En este ambiente los maestros chilenos adquieren toda la iconografía de la *Ninfa*, razón por la cual es muy probable que Plaza y Arias conocieran a Rodin, no obstante, estos, al servir al proyecto modernizador local prefirieron quedarse con motivos convencionales. Laurens fue el director de la Academia privada de Rodolphe Julian (*Académie Julian*) que funcionó por los años 1868 hasta entrado el siglo XIX, lugar que atraía a muchos artistas latinoamericanos, profesionales y amateurs. Laurens fue reconocido como un gran artista por el gobierno de la *Tercera República* francesa, razón por la cual obtuvo varios encargos del Estado. Fue también uno de los miembros fundadores de la Sociedad de artistas franceses desde 1882 y participó activamente en la organización de los salones de arte en París. El taller de Laurence resultó una especie de difusor del *mainstream* de la tradición francesa para artistas de naciones periféricas, quienes, antes de ingresar a la *École* pasaban por su taller, centro promotor de aquella cultura galante, arrogante, jerárquica y exquisita que todo burgués, artista y gestor cultural periférico aspiraba poseer.

⁴ La *Quimera* de Arezzo está ya documentada por Vasari, quien nos cuenta que esta escultura en bronce de la antigüedad etrusca fue encontrada en Florencia en el año de 1553, para destinarse a la colección del duque Cosme de Medici. Esta obra fue parte de un grupo escultórico del cual todavía no se han encontrado el resto de piezas.

REALIDAD Y SÍMBOLO

Sobre el león, Borges nos cuenta que en la *revelación* de San Agustín se lo compara con la serpiente, afirmando que el diablo «es león y dragón; león por el ímpetu, dragón por la insidia» (Borges et al., 1984, p. 28). Se decía que la *Quimera* griega era la metáfora de una montaña que albergaba una guarida de leones, de allí su base felina que sirve como pedestal escultórico para algunas piezas grecorromanas que tomaron los neoclásicos, y que nos permite emparentarla con la *Ninfa*, por cuanto ellas dos resultaban además de divinidades de la naturaleza lugares geográficos.

Ante el tema del león y su analogía con la serpiente, pues se trata de asociar a estos animales fantásticos con el repertorio de los bestiarios de todos los tiempos de oriente y occidente, para significar virtudes y vicios. Su simbología es amplia, sin embargo, la *Quimera* siempre será la personificación femenina del monstruo que adquiere un curioso componente erótico repetido en las sirenas y arpías –hermanadas con la *Ninfa*– que también integran la *Teogonía*.

Según la teogonía de Hesíodo se describe a la esfinge como «hija de la Quimera, leona alada con cola de dragón» (Borges et al., 1984, p. 28). A la palabra *Sphinx*, que en la etimología popular griega significa «apretar, constreñir o estrangular» (Jiménez, 1990, p. 12), Hesíodo la trata como a una criatura que mataba por constricción (serpiente que luchó con Apolo) al poner en aprietos a los héroes masculinos mediante acertijos.

Todas estas condiciones de acción y excitación psicológica, mediante la irrupción de figuras recicladas provenientes de la antigüedad que raptan, seducen, mienten, estrangulan, muerden, se revuelcan, vuelan y se agitan, se presentan como un problema de división entre lo que muchos de nosotros percibimos como emociones que suceden solo en cuerpos míticos y primitivos, sin reparar que ellos se actualizan en el presente, o bien entre periodos y culturas históricamente distantes.

Si acotamos nuestra búsqueda a las alas de la *Quimera* como recurso iconográfico, constatamos que mucho antes de la civilización grecorromana, ya en la imaginería egipcia y asirio-babilónica, las

figuras aladas de aspecto humano –que suelen ser femeninas– presentan a sus respectivas deidades matrices de Isis e Ishtar, quienes pasan a ser después las criaturas aladas mediterráneas conocidas como arpías:

Arpías en griego significa las que raptan, las que arrebatan, al principio fueron divinidades del viento [...] para Hesíodo, las arpías son divinidades aladas, de larga cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos; para el tercer libro de la Eneida, aves con cara de doncella, garras encorvadas [...] pálidas de hambre que no pueden saciar. (Borges et al., 1984, p.15)

Algunas de las cualidades más significativas de la *Ninfa* son la posesión y los raptos que ellas cometen. El secreto de las *Ninfas* es que su posesión –que puede ser de tipo erótico, turbio, amoroso o catastrófico– es, ante todo, algo que toma el cuerpo y la *psiqué* de ella misma y del raptado, poniéndolos fuera de control. Esta idea de la posesión antigua, en el ámbito de la representación y desde la metamorfosis de la *Ninfa*, puede tener diferentes formas, nombres y perfiles: quimera, esfinge, arpía, serpiente, afrodita, virgen, una mujer amada o vejada.

Hans Belting, en su libro *La antropología de la imagen*, nos dice que toda esa pugna moderna que lucha por monopolizar la definición y percepción de una imagen hace que apliquemos a imágenes del mismo tipo discursos muy disímiles, pues «la incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen» (Belting, 2007, p. 85).

Dicho esto es totalmente pertinente creer en la *Quimera* como realidad y como símbolo, pues no podemos reducirla a una obra de arte, porque bien sea ella producto del recuerdo, o de la invención, ella es un patetismo existente en todos nosotros, y este solo puede verse en el cuerpo humano que proyecta en la Quimera su semejanza. Por esta razón esta quimérica *Ninfa* es *Adela*, compañera de Nicanor Plaza y modelo viva que sirvió de inspiración para esta escultura; ella muestra el horror que acontece sobre el cuerpo de una mujer que ha sido abatida por la tuberculosis, quien, de la misma manera

que su antecesora griega, en su apariencia cambiante, seduce para liberar su propia angustia y así recuperar su consistencia y vitalidad.

La iconografía que acabamos de describir nos ha servido entonces para mostrar el *pathosformeln* de un cuerpo sufriente y desesperado. Descrita como «*pálida, frágil y tísica*» (D'Halmar, 1838, p. 514) por Augusto D'Halmar, *Adela* encuentra bajo las formas clásicas el erotismo y la furia a partir de su documentado estado mental y emocional. Plaza, a partir del conocimiento de la mitología griega, proyecta en ella su propio *pathos* de sugestión erótica al mezclar su deseo con el terror de amarla y de perderla.

Creemos oportuno aquí, que la expresión del éxtasis y delirio en el rostro de Adela la *Quimera*, se asociarían al imaginario de la histeria, pero esta vez como parte del repertorio iconográfico de la hagiografía. Luis Rocuant (1877-1948) en su libro *Las blancuras sagradas: escultura chilena* (1921) compara a la *Quimera* de Plaza con una divinidad en éxtasis:

El gesto significativo de esta victoria dolorosa [...] revela el asombro de la virgen que ve caer convertido en cenizas su ensueño [...] ¿Cómo detener en la piedra la esperanza que se disipa? La virgen no se revela. Se diría que al sentir deslizarse por su desnudez, las cenizas del ensueño que siguió, ha quedado en éxtasis, en detenimiento que no es reposo [...] se enciende en el vértice de los pechos. (Rocuant, 1921, p. 35)

El pasaje anterior arroja datos que podrían fácilmente equipararse a Santa Teresa de Ávila, a quien Bernini hace célebre en un grupo escultórico de 1647, cuya expresión delirante apela a una *unión mística*, unión de la carne y el espíritu. El relato de Teresa en 1514, pieza importante en la documentación de su canonización en 1602, inspira a los artistas del Barroco que recurren al lenguaje extático de los *pathosformeln* *Ninfa* de la antigüedad para las conveniencias iconográficas, fines e intereses de la Contrarreforma:

Era tanto el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandiosísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que dios. No es dolor corporal, sino espiritual,

aunque no deja de participar el cuerpo, algo, y aún harto.
(Stoichita, 1996, p. 114)

Tanto Adela como Santa Teresa, además de mostrarnos una postura patológica *histérica* que expresa descontrol, presentan toda una epifanía de espasmos del *eros místico* que se reformula desde los raptos y posesiones a los mortales cometidos tanto por Zeus y la *Ninfa* en calidad de divinidades que se metamorfoseaban.

Durante el rapto, tanto la *Ninfa* metamórfica como su presa (estrangulada y hundida en sus aguas) viven una experiencia *plurisensorial* en el cuerpo, pues ella se retuerce y jadea como Santa Teresa y Adela. Todas ellas participan de ese *Theoleptoi* olímpico, equivalente al *nymphóleptoi* si lo protagoniza la *Ninfa*, y a la *unio mystica* si es con Santa Teresa. Con Aristóteles el término *nymphóleptoi* es análogo a emociones como la felicidad, pero su estado supremo es la posesión erótica, siendo:

un estado de ebriedad por inspiración de un ser divino [...] la Ninfa, la fortuna o lo divino son potencias de la mente que actúan repentinamente, capturan y transforman a la presa.
(Calasso, 2008, p. 19)

La escultura de *La Quimera* ha sido entonces el medio (cuerpo) vía el cual se simboliza una experiencia humana y del cuerpo que es real. De esta manera Adela en forma de *Quimera* no puede estar separada de una experiencia humana y estar limitada solo a concepciones estéticas. Ella como mujer de carne y hueso, o escultura, será siempre un estado nuestro del ser, y si no traemos el *pathos* del más antiguo culto de la *Ninfa*, que es el mismo que acontece en Santa Teresa y la *Quimera*, aunque esté ella en un medio material como la piedra, la figura de la *Ninfa* quedaría en la eterna oposición entre espíritu y materia.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia, España: Pretextos.
- Belting, H. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Sefekat S.L.
- Borges, J. L.; Guerrero, M. (1984). *Manual de zoología fantástica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Calasso, R. (2008). *La locura que viene de las Ninfas*. Madrid: Sexto Piso.
- D'Halmar, A. (1975). *Recuerdos olvidados; prólogo de Alfonso Calderón*. Santiago, Chile: Nascimento.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2005). *La venus rajada, desnudez, sueño y crueldad*. Oviedo, España: Losada.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Francastel, P. (1979). *Historia de la Pintura Francesa*. Madrid: Alianza Forma.
- Friedberg, D. (1992). *El poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Homero. (2000). *La Odisea*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Jiménez, P. A. (1990). *Hesíodo: Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Malossetti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Reyero, C. (2009). *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid, España. Alianza Forma.
- Rocuant, M. (1921). *Las Blancuras sagradas: escultura chilena*. Madrid: La Mañana.
- Stoichita, V. (1996). *El ojo místico, pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Forma.
- Taine, H. (2000). *La filosofía del Arte*. Buenos Aires: El Aleph.
- Teofrasto P. (2003). *Tratado de las Ninfas, sirenas, pigmeos y otros seres*. Madrid: Índigo.
- Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Forma.
- Winckelmann, J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península.



Plaza, Nicanor. *La Quimera* (1897). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.



Carrier-Belleuse, Albert Ernst. *Hebe y el águila de Júpiter* (1885). Bronce. Museo de Orsay, París.



Barye, Antoine. *León matando serpiente* (1835). Museo de Louvre, París.

LA CAPILLA DEL ROSARIO: TESTIGO DE LA HISTORIA MENDOCINA

Victoria S. Piseghelli

Facultad de Filosofía y Letras - UNCuyo

victoriapiseghelli@gmail.com

RESUMEN

La historia de la Capilla del Rosario nos llega como un testigo del tiempo. Un testigo que forma parte de la historia cultural, religiosa, política y hasta económica de la provincia de Mendoza, del departamento de Guaymallén y por supuesto del distrito de lleva su nombre.

Este edificio nos permite un contacto directo con las sociedades latinoamericanas coloniales, al encontrarse plasmadas en sus paredes y diseño este particular estilo.

Este trabajo aspira ser una suerte de disparador que ayude a rescatar este testigo estoico del olvido y la falta de interés, para que forme parte de la memoria colectiva mendocina y del país.

No existen hasta el momento trabajos científicos realizados sobre la Capilla del Rosario como monumento histórico. Solo se a analizado desde el ángulo arquitectónico y se intentó una suerte de recopilación de datos que no profundizan dentro del contexto histórico mendocino plasmado en diversos artículos periodísticos.

Las paredes de la capilla han presenciado momento claves dentro de una comunidad por más de 200 años, como lo son incontables nacimientos, confirmaciones, casamientos e incluso solemnes y emotivos recordatorios, de aquellos que ya no están con nosotros. De este modo, quedamos cautivos en su historia para siempre. Atados inevitablemente a un grupo

de ladrillos de adobe y techos de caña que forman una red intrínseca de fe y comunidad.

Así, esperamos que este trabajo inspire y ayude a valorar y rescatar nuestra historia y arte regional, antes de que el paso del tiempo los destruya para siempre.

Palabras clave: Capilla del Rosario; Mendoza; colonial; terremoto

ABSTRACT

The history of the Capilla del Rosario comes to us as a witness of time. A witness who is part of the cultural, religious, political and even economic history of the province of Mendoza, the department of Guaymallén and of course the district of his name.

This building allows us a direct contact with colonial Latin American societies, to be reflected in its walls and design of this style.

This work aims to be a kind of trigger to help rescue this stoic witness of oblivion and lack of interest, so that it is part of the collective memory of Mendoza and Argentina.

So far there are no scientific works carried out on the Capilla del Rosario as a historical monument. Only the same has been analyzed from the architectural angle and a sort of data collection was attempted that does not deepen within the Mendoza historical context embodied in various journalistic articles.

The walls of the Chapel have witnessed key moments within a community for more than 200 years, as are countless births, confirmations, marriages and even solemn and moving reminders of those who are no longer with us. In this way, we remain captive in its history forever. Tethered inevitably to a group of adobe bricks and cane roofs that form an intrinsic network of faith and community.

Thus, we hope that this work will inspire and help to value and rescue our history and regional art, before the passage of time destroys them forever.

Keywords: Capilla del Rosario; Mendoza; colonial; earthquake

«Intentar una auténtica reconstrucción de esta capilla no es tarea imposible: allí están los muros casi intactos, los techos en pie, las estructuras a la vista, la pintura asombrosamente conservada en los muros y en los altares que no han sufrido ‘remozamientos’. Debe intentarse salvar de la destrucción total esta reliquia, auténtico exponente de la arquitectura post-colonial mendocina.»

Diciembre de 1965, Blanca Romera de Zumel

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo se pretende hacer una introducción a la historia de la Capilla del Rosario. Así, se destacará el carácter exploratorio de su metodología concerniente a los datos encontrados. En esta primera parte se dará a conocer acerca de la capilla, el edificio, sus habitantes y sus dueños. La segunda parte de este trabajo tratará con mayor profundidad los documentos encontrados en la capilla y su relación con la historia mendocina.

Nuestro objetivo principal es dar a conocer parte del patrimonio cultural de la provincia de Mendoza y así ayudar a generar conciencia sobre el cuidado constante que requiere. Una vez que este tipo de edificación desaparece, una parte de nuestra historia también desaparece para siempre.

Las fuentes que hacen referencia a la capilla son escasas, así como la bibliografía que la menciona, pero, aun así, tratamos de reunir la mayor cantidad de material disponible a fin de que se aprecie una suerte de recopilación de datos sobre este edificio.

El lugar donde se encuentra la capilla se lo conoce inicialmente como las Acequias de Gómez, hoy es el distrito Capilla del Rosario.¹ Se encuentra en el departamento de Guaymallén, sobre la calle también llamada Capilla del Rosario.

¹ Las Acequias de Gómez (también conocidas como Acequias de los Gómez) son llamadas así hasta 1873, donde un bar y fonda perteneciente a Cardenio Buenanueva le da el nombre de Buenanueva; luego pasa a ser Capilla del Rosario.



Fig. 1. Frente, entrada a la capilla, cruces originales. Fotografía: V. S. Piseghelli.

La Capilla del Rosario cuenta con historias dispares que describen su creación. Una postura dice que surge gracias al presbítero Gabriel Bejarano en el año 1830 y otra dice que la capilla ya existía para 1802.

Este monumento provincial sobrevivió el terremoto de 1861 y aún más, sus paredes de precario adobe y estilo colonial resistieron

todos los terremotos subsiguientes de Mendoza de los años 1873, 1927, 1977 y 1985 con muy poco daño a su estructura original.

En su momento de esplendor albergó a las Hermanas de la Compañía de María, funcionó como Sede Episcopal donde se hospedó el obispo fray Nicolás Aldazor y Arias y hasta llegó a cobijar a parte del ejército de Facundo Quiroga.

Ha funcionado de modo pleno como capilla de la zona desde su nacimiento al día de hoy, sin interrupciones. En la actualidad se celebran incluso dos misas la semana.

Existen pocos trabajos sobre la Capilla del Rosario como monumento histórico. Hasta el momento se la analizó desde el ángulo arquitectónico y se intentó una suerte de recopilación de datos que no alcanzan a profundizar dentro del contexto histórico mendocino.

Así, este trabajo aspira a ser una suerte de disparador que ayude a rescatar este testigo estoico del olvido y la falta de interés, para que forme parte de la memoria colectiva mendocina y del país.

SU ORIGEN

Actualmente se desconoce con exactitud cómo se origina la capilla, ya que no existen documentos que avalen su comienzo. Existen dos versiones del hecho: por un lado la construcción comienza en la década de 1830, a manos del presbítero Gabriel Bejarano. Esta es la historia popular que más fuerza ha tomado, quizás por repetirse como historia oral durante tantos años. El padre Videla, mentor de Bejarano, sirvió como mediador para que un familiar suyo, doña Gregoria Videla cediera un terreno de su propiedad para la construcción de un edificio espiritual.

Por otro lado, los capitanes Jorge y Tomás Gómez Araujo eran dueños de la zona conocida como las Acequias de Gómez. Aquí, acorde al plano de 1802, se erigió una chacra y acequia principal y una capilla u oratorio de uso particular, como era la costumbre.²

² El presbítero José de Coria y Moyano en un informe eclesiástico de 1753 dice que en todas las estancias que visitó, un total de veintinueve, encontró una pequeña capilla u oratorio.

Documentos encontrados en la Capilla del Rosario en el año 1992 datan al edificio alrededor de 1750.³

Al seguir la historia de Bejarano, podemos inferir que su contacto con la Capilla del Rosario tuvo que ver más con la organización que con su creación, aunque puede atribuírsele la ampliación del edificio principal.



Fig. 2. Virgen Nuestra Señora del Rosario. Fotografía: V. S. Piseghelli.

Para este entonces, la popularidad de la capilla, crece ya que los vecinos de esta zona en crecimiento ya no deben trasladarse a la Capilla de San José o a la Capilla de Rodeo del Medio, las cuales en esta época se encuentran a alrededor de 8 kilómetros y 16 kilómetros respectivamente. Por esta razón, los vecinos encuentran de muy buen agrado la nueva edificación y colaboran con materiales de construcción, mano de obra y fondos que Gabriel Bejarano organiza para darle forma a la nueva capilla. También se debate si la mayoría de los fondos usados provienen de las rentas que recibe Bejarano de

³ Este conjunto de documentos será tratado en detalle en la 2º edición de este trabajo.

sus padres en Catamaquí o en realidad el origen son las donaciones de las familias vecinas.

EL EDIFICIO

El estilo de la capilla pertenece a la arquitectura colonial, siguiendo el modelo peruano-boliviano característico de nuestro país a fines del siglo XVIII. Sus paredes son blancas y los techos son de caña, tratados con una técnica de la época para evitar telas de arañas, vinchucas y funciona como aislante de la intemperie. Esta técnica es conocida como tumbadillo y a veces requiere el uso de barro podrido. La mezcla de barro podrido, luego de una estación cercana a los 50 días, toma una consistencia similar al yeso. Así, puede moldearse a gusto y ayuda a la adherencia entre las cañas. Las cañas fueron sostenidas entre sí con tientos de cuero de vaca, el cual era un material abundante y de fácil acceso en la Mendoza colonial. Ellas descansan sobre vigas de madera cortadas «al hacha» (Fig. 3).



Fig. 3. Techo, técnica tumbadillo. Fotografía: V. S. Piseghelli.

El portal de entrada es amplio (1,8 m. de ancho y 2,8 m. de alto) y nos permite el acceso a la galería y a un patio interno. Al final de la galería se encuentran dos puertas anchas de madera que nos dan acceso a la nave central (Fig. 4). En esta galería se encuentra el campanario⁴ y el lugar de descanso de las últimas dueñas de la Capilla, las señoras Sara Mendoza y su hija Juana Ana Mendoza de Grajales.



Fig. 4. Galería, entrada a la Capilla. Fotografía: Victoria S. Piseghelli.



Fig. 5. Campanario nuevo. Fotografía: V. S. Piseghelli.

⁴ Este campanario no es el original, fue sustituido y cambiado el tipo de soporte. Desde el campanario original podía verse la ciudad de Mendoza, era de madera y fue reemplazado por otro más firme de hormigón.

La nave central está construida enteramente con grandes ladrillos de adobe de paja y barro secados al sol sobre una base de ladrillos de tierra cocida. Sus muros son de gran espesor, oscilan entre los 60 y 74 cm. de espesor y llevan refuerzos de contrafuertes por su lado externo (hoy solo quedan los vestigios).

Dentro de la nave central, vemos a los costados pequeñas ventanas con postigos de madera a la derecha y hacia la izquierda se abre una nave lateral más pequeña.



Fig. 6. Altar principal. Fotografía: V. S. Piseghelli.

Se conservan sus bancos y altares originales (Figs. 6 y 9). Los bancos son pesados muebles de madera que necesitan de tres personas para moverlos. Los altares decorados con los colores rosado

y verde pastel y sus vértices en dorado, sostienen a estatuillas de santos con sus vestimentas originales.

El estudio a fondo de los trazos y motivos estilísticos de varias paredes del interior de la capilla pudo determinar que fueron pintados al temple y que, por lo grácil del trazo y la temática escogida –en su mayoría decoración de líneas paralelas de diferentes grosores y tonalidades, volutas y flores muy estilizadas– seguramente fueron pintadas por las propias monjas. Son diseños posteriores a 1861 y, por lo tanto, a la refacción del sector posterior.

El púlpito, en su lugar desde la época del Padre Bejarano, los candelabros, los altares y retablos fueron restaurados por el equipo que dirigió la bióloga Cristina Moretti. La profesional, junto con las técnicas Marta Herrera y Nélica Zanichelli, trabajaron con bisturíes, sin utilizar ningún tipo de químicos para recuperar pinturas y pátinas originales. El paciente trabajo dio sus frutos y aparecieron debajo de capas de pinturas de distintas texturas los colores originales con sus pátinas y dorados a la hoja. Prevalece en altares y retablos y en el púlpito el verde cardenillo, con detalles de dorado a la hoja, muy usados por los artistas altoperuanos de fines del siglo XVIII.⁵

Junto al mobiliario de la capilla, encontramos un armonio de procedencia estadounidense (Connecticut), construido entre los años 1895 y 1899 por la fábrica Wilcox & White (Fig. 7). Posee once registros y cuatro semi-juegos de lengüetas.

⁵ Informe publicado en la Honorable Cámara de Diputados el 19 de marzo de 2004.



Fig. 7. Armonio. Fotografía: V. S. Piseghelli.

La luz ingresa de modo natural a través de las numerosas ventanas del recinto. Aunque hoy cuenta con una instalación eléctrica, su iluminación es muy suave y precaria, por lo tanto se prefiere el uso de la luz natural como forma principal de iluminación.

Diseñada en el mismo estilo colonial y construida con los mismos materiales se encuentra del lado izquierdo de la capilla, la «casa». Este modesto edificio funcionaba como vivienda de los cuidadosos; cuenta con sanitarios, cocina y cuatro habitaciones pequeñas interconectadas.⁶ Los cuartos están contruidos alrededor de un patio amplio a modo de jardín, rodeado de la galería principal. Al atravesar las pesadas puertas de madera de la entrada de la casa, inmediatamente cambia el aire que uno respira y lo inunda el fresco

⁶ Actualmente la casa no se encuentra habitada y está en estado de abandono.

de este jardín. Aún hoy se conserva la vegetación original donde se pueden apreciar árboles de más de 170 años de antigüedad.

Se hicieron refacciones en los techos de la galería manteniendo su estructura original y usando la técnica tumbadillo.

EL TERREMOTO

El 20 de marzo de 1861, ocurrió en Mendoza uno de los fenómenos naturales más aterradores de su historia. Un terremoto de 7.2 en la escala Richter, que por testimonio directo de uno de sus sobrevivientes sabemos que comenzó entre las 20:30 y las 21 hs. de ese miércoles santo. Toda la ciudad de Mendoza quedó completamente en ruinas y se calculó que aproximadamente cinco mil personas perecieron, casi la mitad de los habitantes. Entre los edificios más notables que cayeron, se encontraban la Casa del Cabildo y la Iglesia y Colegio de los Jesuitas. Más de dos mil viviendas quedaron completamente destrozadas. Sus escombros bloquearon las calles de la ciudad interrumpiendo todo acceso. Se sumó al horror incendios provocados por las hogueras de las residencias, encendidas de noche para poder pasar el frío de esa época del año (Verdaguer, 1932, p. 449).

La Capilla del Rosario es una de las pocas edificaciones que sobrevive al terremoto. Existen relatos de allegados a la zona como lo fue el del Dr. Wenceslao Díaz, quien residió por ocho meses en nuestra provincia como miembro de la comisión médica de Chile enviada para socorrer víctimas del terremoto (Verdaguer, 1932, p. 419). Otro testigo fue el Dr. Félix Frías, que, en noviembre de 1861 en su recorrido por la provincia, describió cómo la capilla es el único edificio que estaba de pie. Ambos testigos rescataron lo impresionante que resulta que la capilla haya sobrevivido. Sobre todo, por encontrarse muy cerca de lo que sería una falla geológica localizada justo en las llamadas «Acequias de Gómez». En este lugar varios testigos registran el asombro por las marcadas ondulaciones que presenta la zona.⁷

⁷ Ibidem, pp. 422, 425 y 449.

Luego del terremoto, la capilla sirvió de refugio para las hermanas de la Compañía de María, al quedar el monasterio donde se hospedaban en ruinas. Las religiosas enseñaban desde su llegada a Mendoza en 1760, a las señoritas distinguidas de la sociedad mendocina: religión, lectura y lenguaje, ortografía, aritmética, dibujo, piano, canto y música, además de toda clase de labores, urbanidad y cortesía. También se aceptaban pupilas indias, negras, mulatas e incluso señoras mayores a quienes se les enseñaba a leer, escribir y aritmética, así como toda clase de labores.

Al quedar el Monasterio en ruinas, trasladaron a las hermanas a un potrero cercano hasta el día siguiente. El 22 se instalaron en el jardín de un señor de apellido Ponce. Luego el padre de una de las pupilas, José María Sosa, las invitó a su casa (aunque estaba en ruinas), se las atendió con todo lo que necesitaron para trasladarse nuevamente a una legua de la Ciudad de San Vicente (Verdaguer, 1932, pp. 422, 425 y 449). Ya habían pasado 5 días de la catástrofe y hubo un segundo pedido fracasado de trasladarse a la ciudad de San Juan, para fundar allí un colegio regentado por la Compañía de María. El lunes de Pascua que siguió al terremoto, el Padre Dalmau, les notifica que son bienvenidas en la Capilla del Rosario donde se hospedarían las 20 sobrevivientes.⁸



Fig. 8. Lado derecho externo. Fotografía: V. S. Piseghelli.

⁸ En total se sepultaron 55 hermanas de la Compañía.

El lunes siguiente se mudan y por el relato de la Madre Magdalena Puch (Verdaguer, 1932, p. 442), nos llega el testimonio de las hermanas. Cuentan que están muy impresionadas por la bienvenida que la gente del lugar les ofrece. Estas personas incluso les hacen llegar todo tipo de enseres dejando promesa de proveer a las hermanas de lo que necesiten en el futuro. También nos cuentan que la capilla contaba con una modesta casa a su lado y que todo en conjunto era un espacio relativamente pequeño para albergarlas a todas.

Con el tiempo, las hermanas construirán habitaciones al otro lado de la propiedad que se convierte en Casa de Ejercicios Espirituales. Se hacen cargo de la decoración interna de la capilla, como son un ejemplo sus pinturas al fresco a modo de murales con flores y volutas, las pinturas sobre maderas y los vestidos de las figuras santas. Es la época de esplendor de la capilla, en donde las monjas entre sus tantas tareas recibían también a viajeros que se hospedaban en la casa. Permanecieron allí hasta el 26 de junio de 1867, cuando se trasladaron al nuevo monasterio ubicado en la ciudad, a pesar de la multitud agolpada en las puertas que expresaban su dolor al verlas partir. Las vecinas les ayudaron con la mudanza y les obsequiaban bultos que colocaban en las carretas dispuestas para el traslado (Bustos Correa, 1937, pp. 232-233).

SEDE EPISCOPAL

En el año 1862, la capilla funcionó como Sede Episcopal al hospedar al obispo fray Nicolás Aldazor y Arias de la Orden de San Francisco (Verdaguer, 1932, p. 459), representando a la Diócesis de San Juan de Cuyo. Se quedó aquí hasta su fallecimiento el 22 de agosto de 1866. El obispo recibió su consagración episcopal el 2 de octubre de 1859 y tomó posesión el 9 de marzo de 1861.

Existe evidencia de la correspondencia que mantiene el señor obispo con varias personalidades de las provincias lindantes en donde su firma establece su residencia: Capilla del Rosario (Verdaguer, 1932, pp. 474-475).

También contamos con el recuento de los libros de confirmaciones que nos dicen que en diciembre de 1864, el obispo administra el sacramento de la confirmación (Verdaguer, 1932, p. 463).

Aún hoy se debate si la capilla fue o no efectivamente sede episcopal, lo cual a los efectos de la evidencia recolectada podemos decir que sí, aunque la estadía del obispo fue decidida en su momento como provisoria.

LA PRENSA

La Capilla del Rosario es retratada en la prensa desde el año 1945 hasta la actualidad en más de quince ocasiones. Las notas aparecen en su forma impresa, así como digital por periódicos *Los Andes* y *Uno* y revistas como *Primera Fila*. A partir de 1934, la Junta de Estudios Históricos se conforma de manera definitiva y comienza de modo paulatino el interés por el rescate del patrimonio provincial, así como el departamental.

La mayoría de las notas nos cuentan de forma muy escueta la historia de la capilla. Mucha de la información transmitida proviene de relatos orales de los vecinos, ya que la mayoría reside en la zona desde su creación.

Estos relatos orales verifican lo que encontramos en las fuentes analizadas. En adición encontramos historias como que parte de los hombres reclutados en el Ejército Federal de Facundo Quiroga de 1831, se refugian en la capilla luego de su encuentro con Videla Castillo. Luego de las contiendas en la provincia, los religiosos le demandaron al gobernador que los desalojara. Luego de su restauración en 1992, se encontraron documentos que pertenecían a la Confederación. Son registros e inventarios aún sin investigar, aparentemente sin ningún dato comprometedor para ninguna de las facciones.

Muchas de estas historias son compartidas por una de las vecinas ilustres de la capilla, la señora Elena Tomasa Tisera, quien recibe la distinción de Mujer Destacada, por sus labores en el cuidado del Monumento durante toda su vida. Tuvo este privilegio junto

a 48 mendocinas, en su caso como integrante de la Asociación pro-restauración de la Capilla del Rosario.⁹ Elena habla acerca de que su mamá tuvo la suerte de compartir su amistad con el padre Gabriel Bejarano.

SUS DUEÑOS

Desde los dueños originales del terreno, los hermanos, capitanes Jorge y Tomás Gómez de Araujo (Maza, 1990, pp. 49 y 52) hasta el año 2000, la capilla ha sido heredada entre amigos y familiares.

A continuación, encontramos un apartado con una breve descripción de los distintos dueños del terreno en el que se encuentra la capilla. En un trabajo posterior, se entrará en detalle, incluyendo copias de los correspondientes documentos testamentarios.

Jorge y Tomás Gómez de Araujo

Eran hermanos y poseían el título de capitán. Fueron los primeros dueños de la propiedad. Jorge Gómez de Araujo contrajo matrimonio con Juana Moyano y luego con Beatriz Jofré. A su vez, Tomás Gómez de Araujo contrajo matrimonio con Petrona de Torres.

El hijo de Tomás, fray Pedro Gómez de Araujo fue sacerdote y conventual en 1746 y actuó como tal en Mendoza hasta 1755 cuando se trasladó a San Luis y se hizo cargo de la parroquia de Renca, donde falleció en 1767.

Gregoria Videla

En algún punto, la propiedad pasó a ser parte de la familia Videla. Se cree que era amiga de la familia Bejarano pero hasta el momento no se ha confirmado.

⁹ «Distinguieron a 49 mendocinas en la Legislatura por el Día de la Mujer».

Gabriel Bejarano

Gabriel Bejarano nació en la provincia de Catamaquí, República de Bolivia. Llegó a Mendoza para estudiar en el colegio del Presbítero Juan Amancio Videla. Luego se trasladó a Córdoba con el objetivo de completar sus estudios como sacerdote. Volvió a Mendoza y se quedó definitivamente donde va a residir hasta el día de su muerte en el año 1858.

Se lo designó a la Ciudad de Mendoza y pidió el traslado a un lugar más alejado, donde haya menos «peligro». Quizás todavía impresionado por el conflicto unitario-federal que le tocó vivir en su pueblo natal, decidió alejarse de la capital mendocina al ser este escenario de violentos encuentros, especialmente de 1829 a 1831. Se lo trasladó entonces a una zona tratada casi como desierto, el actual departamento Capilla del Rosario.

En el año 1836, el presbítero Gabriel Bejarano fue designado al puesto de vicedecano de la Viceparroquia de Nuestra Señora de la Carrodilla, Parroquia de San Vicente (Verdaguer, 1932b, p. 1300).

Conocemos que también fue dueño de extensas propiedades cercanas a la capilla, en la zona de las Acequias de Gómez gracias a un boleto de compra-venta del año 1847 donde le vende una finca a don Luis Anzorena.¹⁰

En 1851 adquirió el terreno en el que se erige la capilla y la Casa de Ejercicios Espirituales, el cual pertenecía a doña Gregoria Videla. El 3 de julio de ese año, Domingo Estrella le comunica al ministro general que por su delicado estado de salud será reemplazado por el presbítero Gabriel Bejarano en Villanueva.¹¹ En octubre, lo designaron nuevamente a otro páramo alejado, en la zona de Retamo y Valle de Uco, donde residió hasta 1858 cuando fallece.¹²

¹⁰ Archivo General de la Provincia de Mendoza. Protocolo de Rodríguez, Carpeta 250, folio 77v. Boleto de compra-venta Bejarano-Anzorena (13/4/1847)

¹¹ Archivo General de la Provincia de Mendoza. Archivo eclesiástico, Carpeta N° 60, Documento N° 10.

¹² Ibidem Documento N° 13, 43, 63 y 89.

Bejarano redactó tres testamentos en los años 1838, 1847 y 1858¹³. Este último, creemos es complementario del anterior ya que no expresa el deseo del autor de dejar sin efecto los testamentos o voluntades anteriores, como establece en el de 1838.¹⁴

En sus dos testamentos, Gabriel Bejarano dejó en claro su fe cristiana y su origen. Como es costumbre en los testamentos de la época, encomendó su cuerpo y alma a «Dios nuestro Señor» y dispuso de las misas a celebrarse en su nombre, así como los fondos destinados para ellas en gran detalle.

Bejarano dejó instrucciones en ambos testamentos en dónde debía ser enterrado su cuerpo. En primer lugar, pide que se lo entierre en el convento de Nuestra Señora de la Merced¹⁵ y luego pide ser enterrado en la «Capilla de esta Villa¹⁶» en caso de morir «aquí». Esta segunda locación se la interpreta como el Valle de Uco.

En el testamento de 1838 declaró a la capilla como su propiedad y deja como única heredera a su hermana Magdalena.¹⁷

Al morir Gabriel Bejarano en 1858 le heredó la capilla y la casa lindante a Ana Zuloaga y a su primer marido don Basilio de Mendoza¹⁸, declarados herederos universales.

En 1862, se hizo en honor al difunto padre *un cabo de año*¹⁹ en el Fuerte de San Carlos a cargo del padre Vázquez de la Villa de Maipú. El cabo de año es una costumbre de antaño, practicada dentro de los ritos fúnebres. Luego de la misa para el ser querido, se retiran a una casa donde se hace un almuerzo y los invitados se cambian la ropa de luto por otra de colores, los trajes de luto tienden a tirarse o quemarse. Se sostiene que ahora los seres queridos pueden continuar su vida sin estar consumidos en la tristeza y acompañados por su gente.

¹³ Archivo General de la Provincia de Mendoza. Protocolo de Rodríguez N° 250, folio 77v. Testamento de Gabriel Bejarano (5/1/1858).

¹⁴ Ibidem Protocolo N° 224, folio 67v. Testamento del Presbítero Gabriel Bejarano (9/12/1838).

¹⁵ Ibidem 6.

¹⁶ Ibidem 5.

¹⁷ Ibidem Protocolo N° 224, folio 67v. Testamento del Presbítero Gabriel Bejarano (9/12/1838).

¹⁸ Hijo de su hermana Magdalena Bejarano y Bruno Mendoza.

¹⁹ Memorias del Padre Vázquez, Nota sexta.

En 1863, el fray José Criscio actuó como capellán responsable de la Capilla del Rosario (Páramo, 1994).

Basilio Mendoza

Natural de Cuzco, sobrino del presbítero Gabriel Bejarano. Heredó la propiedad de la casa y de la capilla. Respetó el deseo y vaticino²⁰ de su tío y les va a ofrecer a las hermanas de la Compañía de María asilo luego del terremoto de 1861. Al fallecer le hereda sus propiedades a su esposa Ana Zuloaga.

Ana Zuloaga

Natural de la Ciudad de Mendoza, hija legítima de don Javier Zuloaga y doña Isabel Herrera. Se casó dos veces bajo el rito católico y reconoció a los hijos de los dos matrimonios, declarados en su testamento de 1873. En el mismo, escribió que tiene «cincuenta y tantos años» y de manera muy específica denota todas las propiedades que pertenecen a ella y su primer marido Simón Videla (fallecido) así como las de ella y su segundo esposo, don Basilio Mendoza. Todas las propiedades de Ana que aporta a su patrimonio durante su primer casamiento provienen de herencias.²¹

En su testamento también estableció que deja como herencia los artefactos, enseres, alhajas y muebles que se encuentran en la capilla al presbítero don Facundo Bejarano, a quien le sumó la herencia de todos sus bienes y muebles personales. Lo nombró, junto a su hijo Ramón Videla, albaceas universales.

²⁰ Gabriel Bejarano vaticinó que la casa y la capilla serían albergue para «unas religiosas que irían allí». Cuando le preguntaban quiénes eran estas religiosas él respondía que no sabía pero que unas monjas irían allí seguro.

²¹ Archivo General de la Provincia de Mendoza. Protocolo de Pompeyo Lemos. Testamento de Ana Zuloaga Ferreyra.

Carmen Mendoza

Al desaparecer los Bejarano, Carmen Mendoza tomó posesión de la capilla. Ella fue hija de Ana Zuloaga y Basilio Mendoza, su marido en segundas nupcias. También figuró en el testamento de su madre como testigo y heredera universal al igual que sus hermanos.

Entre los documentos encontrados en la capilla²² se descubrieron varios recibos de impuestos de prorata y tomería a nombre de Carmen Mendoza con fechas de 1888, 1890, 1895 y 1899. Esto nos da cuenta de la posesión y el cuidado activo de las propiedades a finales del siglo XIX. También se cuenta con recibos por derecho de riego de 1899 y 1930. Podemos inferir que dentro de la chacra funcionó un viñedo para consumo personal y reventa de uva, ya que existen también contratos de cuidado de viñas hasta el año 1937.

Sara Mendoza

Fue hija natural de Carmen Mendoza. Pasa toda su vida haciéndose cargo la capilla y la casa. Tiene una sola hija (natural), Juana Ana.

Juana Ana Mendoza de Grajales

Es hija de Sara Mendoza, nació el 3 de agosto de 1916. Pasó su vida en la casa anexa a la capilla y cuidando de ambas propiedades hasta el día de su muerte. Tanto ella como Sara, su madre, se encuentran enterradas en la propiedad como fue su deseo. Expresó su deseo en vida de dejarle la propiedad a la Municipalidad para lograr su restauración y conservación.

Francisco Grajales

Hijo de Juana Ana Mendoza de Grajales. Se hizo cargo de los cuidados de la casa y de la capilla hasta que la Municipalidad tomó

²² Documentación rescatada en el año 1992 por el equipo de restauración de la Capilla del Rosario.

posesión de las propiedades gracias al boleto de compra venta entre ambas partes.

Municipalidad de Guaymallén

Doña Juana Mendoza dejó estipulado que la capilla y sus anexos pasaran a la Municipalidad con la intención de que se mantuviera el objetivo primero del presbítero Gabriel Bejarano, esto es, que se continúe celebrando misa y acogiendo a los vecinos de la zona para su sosiego espiritual. Su hijo Francisco le vendió a la Municipalidad el inmueble denominado «Capilla del Rosario» el 27 de agosto de 1993.

En el año 1992, se declaró de interés municipal las obras de restauración de la Capilla del Rosario mediante el Decreto N° 811/92. Por el decreto N° 1183/92 se declaró el 6 de julio de ese año como Bienes Patrimoniales y Monumentos Históricos la Capilla del Rosario junto a la Casa Molina Pico.

Arzobispado de Mendoza

El 4 de febrero de 2000, mediante la Ordenanza N° 5145/00 y a través de los decretos 459/98, 2.382/99, transfiere la Municipalidad de Guaymallén a título de donación el inmueble de la Capilla del Rosario y el terreno de dos fracciones (1.470,96m² + 601,94m²) con Padrón Municipal N° 29.828 al Arzobispado de Mendoza.

En la actualidad se encuentra en litigio la propiedad de la capilla, ya que aparentemente no puede ser «donada» sino que una ley debe establecer de manera específica que la Capilla del Rosario pasa a ser propiedad del Arzobispado acorde al Código Civil. Hasta el momento, ninguna ley ha sido estipulada, por lo tanto, se argumenta que la propiedad de la capilla es parte del municipio.



Fig. 9. Vista de la nave izquierda. Fotografía: V. S. Piseghelli.

PALABRAS FINALES

La historia de la Capilla del Rosario nos llega como un testigo del tiempo. Un testigo que forma parte de la historia cultural, religiosa y política de la provincia de Mendoza, del departamento de Guaymallén y por supuesto del distrito de lleva su nombre.

Este monumento sobrevive todos los terremotos que asolan a la provincia; la llegada de los servicios a la zona como el agua, el gas, la luz y soporta de modo estoico los cambios que llegan al vecindario en aras del progreso.

Su estilo de edificación colonial, los colores pálidos de sus paredes y hasta sus bancos para oración todavía intactos producen una atmósfera muy especial. Una inevitable sensación de volver en el tiempo al cruzar el umbral de entrada. Al caer la noche bajo la luz tenue que inunda la nave principal, uno cree ser transportado a una época más simple, quizás incluso espiritualmente más pura.

Las paredes de la capilla han presenciado momentos clave dentro de una comunidad como son incontables nacimientos, confirmaciones, casamientos e incluso solemnes y emotivos recordatorios de los que ya no están con nosotros. De este modo, quedamos cautivos en su historia para siempre. Atados inevitablemente a un grupo de ladrillos de adobe y techos de caña que forman una red intrínseca de fe.

Debemos tener presentes los esfuerzos que los vecinos de la zona –que día a día por más de 180 años y desde situaciones muy dispares– preservan la capilla y la Casa de Ejercicios Espirituales. Esto representa un verdadero y genuino ejercicio de continuidad que se verá representado también en las futuras generaciones.

El mes de diciembre es dedicado al novenario de la Virgen del Rosario, Patrona de la Provincia y se celebra el 4 de octubre, el día de la Virgen del Rosario. La imagen original de la Virgen es la que transportan los vecinos en acompasada procesión cada año (Fig. 2).

Así, queda la Capilla del Rosario suspendida como un faro que nos ayuda a no perder de vista nuestras raíces. Al mismo tiempo, ofrece morada segura para los nuevos integrantes que lleguen en búsqueda de un hogar espiritual.

FUENTES

- Archivo General de la Provincia de Mendoza:
 - Archivo eclesiástico:
 - Carpeta N° 66
 - Carpeta N° 70
 - Protocolo 224:
 - Testamento de Gabriel Bejarano Sigler 1838
 - Protocolo de Pompeyo Lemos:
 - Testamento de Ana Zuloaga Ferreyra

- Protocolo de Rodríguez:
 - Boleto de compra-venta Bejarano-Anzorena 1847
 - Testamento de Gabriel Bejarano Sigler 1858

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, A. M. (1998). La religiosidad de una española y de una india en Mendoza, a comienzos del siglo XVIII, a través de sus testamentos. *Los Hombres y las Ideas en la Historia de Cuyo*. Mendoza: UNCuyo.
- Bustos Correa, M. S. (1937). *Historia del Monasterio de la Compañía de María de Mendoza. 26 febrero de 1780 a 1922*. Mendoza.
- Cueto, A., Romano, M. y Sacchero, P. (1994). *Historia de Mendoza. Desde los primitivos habitantes a nuestros días. Diario Los Andes*. Mendoza
- Maza, J. I. (1990). *Toponimia, Tradiciones y Leyendas Mendocinas*. Buenos Aires.
- Memoria Histórica de la Facultad de Filosofía y Letras 1939-1964 (1965). UNCuyo.
- Páramo, M. S. (1994). *Historia de la Iglesia en Mendoza I, documentos eclesiásticos siglo XIX*. Mendoza.
- Romera de Zummel, B. (1965). La Capilla de Nuestra Señora del Rosario, Guaymallén Mendoza. *Cuadernos de Historia del Arte, 5*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- Satlari, M. C. (1996). Capilla del Rosario. *Guaymallén, historias y perspectivas*. Mendoza: Diario Uno, Universidad de Congreso. Serie Territorios de la provincia de Mendoza, 6.
- Scalvini, J. M. (1965). *Historia de Mendoza*. Mendoza.
- Verdaguer, J. A. (1932). *Historia Eclesiástica de Cuyo Tomo II - 1º Parte*. Milano.
- Verdaguer, J. A. (1932). *Historia Eclesiástica de Cuyo Tomo II - 2º Parte*. Milano.

Documentos web:

- «Distinguieron a 49 mendocinas en la Legislatura por el Día de la Mujer». Recuperado de <http://www.losandes.com.ar/notas/2012/3/8/distinguieron-mendocinas-legislatura-mujer-628812.asp>.
- «Memorias del Padre Vásquez», Nota sexta. Recuperado de http://www.merced.org.ar/descargas/padrevasquez_maipu/memoriasdelpadre-vazquezcompletasver2.htm.*

Este libro se terminó de imprimir
en Santiago de Chile,
octubre de 2019

Teléfono: 22 22 38 100 / ril@rileditores.com

Se utilizó tecnología de última generación que reduce el impacto medioambiental, pues ocupa estrictamente el papel necesario para su producción, y se aplicaron altos estándares para la gestión y reciclaje de desechos en toda la cadena de producción.

El libro que presentamos es el segundo una trilogía que ha ido gestándose a lo largo de dos años (2017-2019), desafiando límites y confines del mundo académico contemporáneo.

El *leit motiv* que subyace a los tres volúmenes es la tríada espacio-tiempo-forma, alrededor de la cual hemos pedido a los autores y a las autoras desarrollar sus reflexiones.

En este segundo libro gracias a un recorrido por once capítulos, abordaremos diferentes temáticas cuyo marco cronológico abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días, empezando por el análisis de los signos de poder y los sistemas de representación y de pensamiento en época colonial gracias a la relación entre armas de poder e imágenes; entre comercio, caudales y defensa imperial; entre sistemas de pensamiento y representaciones pictóricas; entre el lenguaje de las representaciones y el mercado pictórico. Se tratarán las transferencias culturales y artísticas en el Chile de los siglos XIX y XX, conformadoras de una identidad cultural que se enriquece a partir de las influencias y los intercambios con culturas foráneas. Encontrarán espacio la reflexión en torno a la semántica de la sexualidad en el marco atlántico de los siglos XIX y XX indagada desde una perspectiva histórica, y aquella sobre las relaciones entre la autobiografía y la memoria femenina en Latinoamérica. Finalmente, reflexionaremos sobre los símbolos e la iconografía como instrumento de narraciones visuales, gracias al análisis de la función de la imagen sacralizada de la cosmología teotihuacana y de las condiciones culturales en las que surgió.



Instituto de Estudios
Sociales y Humanísticos



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico

ISBN 978-956-01-0720-6



9 789560 110720 6