

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

Estudios Bolivianos

29



INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Estudios Bolivianos 29
Homenaje a Teresa Gisbert

Depósito legal: 4-3-97-07
ISSN: 2078-0362

Directora del IEB: Dra. Galia Domic Peredo
Editora invitada: Dra. Ana María Lema
Diseño y diagramación: Fernando Diego Pomar Crespo
Corrector de estilo: Adrian Rodriguez Morales
Apoyo logístico: Roxana Espinoza, Andrés Condori
Impresión: Imprenta Team Graphics SRL

Portada: Carolina Adriana Peredo Vásquez
“En memoria a Teresa Gisbert”
Lápiz sobre papel, 90x90 cm. Año 2018

Editorial: Instituto de Estudios Bolivianos
Tiraje: 300 ejemplares
Dirección institucional: Av. 6 de Agosto N° 2080, 2° Piso
revistaestudiosbolivianos@gmail.com
ieb@umsa.bo
www.ieb.edu.bo

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Mayor de San Andrés
Diciembre de 2018

Directora del IEB

Dra. Galia Domic Peredo

Editora general

Dra. Galia Domic Peredo

Directora invitada

Dra. Ana María Lema Garrett

Comisión de publicaciones

Dra. Ana Rebeca Prada
Dra. Beatriz Rossells Montalvo
Dra.c. Virna Rivero Herrera
Dra. Ana María Lema Garrett
Dr.c. Cleverth Cardenas

Consejo editorial

Dr. Andrés Ajens
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
agonzalezwa@yahoo.com

Mtr. Armando Gutiérrez
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia
gutierrez.doc@hotmail.com

Dra. Elizabeth Monasterios
University of Pittsburgh, Estados Unidos
elm15@pitt.edu

Dr. Fernando Unzueta
The Ohio State University, Estados Unidos

Dr. Hugo Rodas Morales
Universidad Nacional Autónoma de México
hugorodas-morales@gmail.com

Dr. Oscar Rivera Rodas
University of Tennessee
orivera@utk.edu

Dr. Wálter Navia Romero
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia
walternavia@hotmail.com

Índice

Presentación	7
Galia Domic	
Prólogo	9
Dossier	
Homenaje a Teresa Gisbert	
Doña Teresa Gisbert, la lucidez femenina	17
Ximena Medinacelli	
Teresa Gisbert, una mujer custodiada por Quesintuu y Umantuu	25
Rossana Barragán	
Teresa Gisbert y La Paz	33
Silvia Arze	
Teresa Gisbert, el barroco mestizo y el sincretismo religioso	47
Fernando Cajías de la Vega	
Para seguir buscando el Paraíso	59
Thérèse Bouysse-Cassagne	
Artículos de investigación	
María y la Pachamama	79
José Estermann	
El Reinado del Anticristo. Estudio comparativo entre los programas de Orvieto y Caquiaviri	109
Lucía Querejazu Escobari	

La violencia y su inscripción en los códigos de honor en
Fuente Ovejuna y El alcalde de Zalamea 133
Tatiana Alvarado Teodorika

Jaime Saenz, Heidegger y el Nazismo. Entre filosofía y literatura 153
Boris Chamani Velasco

Reseñas

Andrey Shelchkov, *Socialistas militares: el laberinto de la experimentación social (19316-1939)* 169
Magdalena Cajías de la Vega

Michael Großheim. *El hombre en la fenomenología* 175
Martín Mercado

Presentación

El presente número de la revista de Estudios Bolivianos, con aroma de nostalgia y sentido reconocimiento, inicia con un homenaje a la trayectoria de vida de un “mujer” ejemplar, quien rompió brecha en la investigación y formación de muchos investigadores. Teresa Gisbert, “mujer lúcida”, tal como lo destaca Ximena Medinacelli, aporta una nueva perspectiva en la investigación historiográfica e inaugura el debate en torno a la “etnohistoria”. Por ello el recuento sobre su influencia en el mundo de la formación de investigadores lleva a Fernando Cajias a señalar que ella formó discípulos quienes, desde diferentes ángulos de su labor de investigación, quienes descubrieron sus metodologías, sus perspectivas teóricas, sus nuevos aportes que desbordaron el ámbito historiográfico.

Las acciones de trabajo de campo y documental permiten a Teresa y su esposo José De Mesa desplazarse fácilmente en la tema de la gestión cultural y cuidado patrimonial. Con ello ambos arquitectos inician procesos de restauración y recuperación de monumentos patrimoniales, por ejemplo en los años 60’s, el palacio del gobernador de La Paz, Díaz de Medina, que posteriormente se convirtió en el Museo Nacional de Arte. De igual manera buscaron ejemplos destacados del estilo “barroco mestizo” entre los que colocaron a San Francisco, Santo Domingo y San Pedro de La Paz junto a las iglesias de Laja y Tiwanaku.

Los estudios exhaustivos documentales como de trabajo de campo realizados en diferentes recorridos de los pueblos del altiplano, valle y tierras bajas, las fotografías de sitios, edificios y pinturas, más el debate actualizado con los investigadores contemporáneos suyos, permitió a Teresa “... conectar las formas, imágenes y diseños con las historias locales y los sistemas conceptuales de donde surgieron.” (Silvia Arce; 2019:39). Silvia Arce inequívocamente presenta cómo el paso de la historia del arte a una historia boliviana, permiten a Teresa el descubrimiento de “una agente vivo”: el indio, en la pintura virreinal. Todo ello lleva, a la arquitecta, a trabajo nuevo a nivel metodológico plasmado en *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, pionero en la medida que transversaliza perspectivas históricas con iconográficas, antropológicas, arquitectónicas y sociológicas.

Mundos expresados en formas y figuras que anidan en significados míticos ligados a estructuras de pensamiento permiten a la investigadora transdisciplinar irrumpir en el imaginario del mundo andino y el pensamiento ancestral imbricado con el

encuentro colonial. “El estudio de los textiles de la región de La Paz (que formaron parte de collas, pacajes, callawayas), permitió relacionar estilos textiles presentes con iconografía de la arquitectura y con formas textiles que se mostraban en los lienzos coloniales y que fueron producidos por sociedades que expresaron colectivamente su identidad y su etnicidad en sus tejidos...”(Idem.)

Historia andina, etnohistoria, “historia desde abajo”, estudios arquitectónicos, pictográficos, de las imágenes, de los objetos, sociológicos, antropológicos, se mezclan otorgando una versatilidad fenomenal al trabajo de Teresa Quisberth. Roxana Barragán señala que la “custodiada por Quesintuu y Umantuu”, mostró “... la interacción entre las culturas de élite y culturas subalternas...” (2019:29) y las diversas maneras de cómo “los valores y la creatividad indígena” (Idem.) presentes en el arte de sepa europea, fue transformado sustantivamente borrando los límites entre un “nosotros” y “ellos”.

Por el mundo perdido y paradisiaco de islas navegó Teresa en el yermo mar del altiplano encontrando sirenas mitad pez y mitad pájaro, buscando: *El paraíso de los pájaros parlantes* presentes en los “cuadros de las iglesias y los pórticos de los templos” (Bouysse-Cassagne; 2019:70)

En la segunda parte de la revista encontraremos trabajos, que de alguna manera dialogan con el trabajo de Gisberth, por ejemplo, con la investigación de Josef Estermann en la medida que habla de los “santos transculturales”: María y la Pachamama, presentando justamente esta nueva articulación imbricada de la representación andina religiosa. Lucia Quejazu presenta, en la representación del anticristo en las pinturas de Orvieto en Umbria, Italia y Caquiaviri, los relatos compartidos y conexos en estas obras de arte. El trabajo de Tatiana Alvarado investiga el barroco y el siglo de oro español contrastando dos obras literarias: fuente Ovejuna y El alcalde de Zalamea, Lope de la Vega y Calderón de la Barca, para mostrar su temprana representación en el Potosí colonial con un eje temático central: la corrupción de la justicia, articulada al abuso de poder y determinados códigos de honor.

Por último la investigación de Boris Chamani muestra en la obra póstuma de Jaime Saenz: *Los papeles de Narciso Lima-Achá*, cómo se explicita la influencia del nazismo en ciertos personajes de esta obra, así como la influencia del filósofo alemán Heidegger, partidario también del nazismo.

Por todo lo expuesto el presente número de Estudios Bolivianos invita a una lectura que pone en cuestión las fuertes imbricaciones entre imaginarios, mundos simbólicos, que atraviesan y navegan desde Europa a los andes construyendo un imaginario diverso, complejo, no simplificable en oposiciones coloniales.

Dra. Galia Domic Peredo
Directora
Instituto de Estudios Bolivianos

Prólogo

El presente número de la Revista Número 29 del Instituto de Estudios Bolivianos es un homenaje a Doña Teresa Gisbert, una de las figuras más importantes de nuestra vida cultural y pionera en el estudio del arte, del pensamiento, las representaciones y las creencias de la Bolivia profunda. Con ello se busca acercar su presencia a todos los lectores. Pero la presencia de doña Teresa no se halla únicamente en los textos de reconocimiento que forman el dossier, sino que su espíritu traspasa también a los artículos de investigación y es que en su largo y profundo trabajo de investigadora, Teresa Gisbert trató también el tema de la relación entre la Virgen María y la Pachamama, los vericuetos de cielos e infiernos representados en la pintura colonial y el teatro del Siglo de Oro y su influencia en los Andes. De esta manera, de una forma directa o indirecta, la revista reproduce parte de la multifacética vida de Teresa Gisbert. Con este objetivo, la revista presenta dos partes: la primera es un dossier de homenaje a Teresa Gisbert, y la segunda es un conjunto de artículos académicos diversos. En el presente prólogo se tratará de hacer un recuento de todos ellos.

En el primer texto del dossier, Ximena Medinacelli pasea por los recuerdos personales de su relación con doña Teresa, y al compartir los mismos destaca también la influencia del trabajo de Teresa Gisbert que abrió huellas en la investigación sobre temas centrales de la etnohistoria: la vida de los caciques, las representaciones del poder indígena o el debate sobre la migración aymara y el fin de Tiwanaku. Ximena Medinacelli, muestra en el texto a una Teresa abierta a nuevos conocimientos, que estaba siempre escuchando y cuya curiosidad no tenía fin.

El texto de Rossana Barragán, que con el título de “Teresa Gisbert, una mujer custodiada por Quesintuu y Umantuu”, aborda el rol pionero de Teresa Gisbert con relación al análisis del arte y de las imágenes como parte del estudio de las representaciones y los mitos más profundos. Barragán considera que la obra *Iconografía y mitos andinos en el arte*, uno de los libros más reconocidos de Teresa Gisbert, abre un camino que al momento de su publicación no se había desarrollado aún y es que para Teresa Gisbert, en esta y

otras obras posteriores, el arte y la imagen son trabajadas como fuentes iconográficas fundamentales para el estudio de las sociedades, sus memorias y creencias más profundas. Adelantándose a autores como Peter Burke, Teresa Gisbert desde el sur y no desde el centro de la vida académica logró penetrar en ese ámbito tan complejo de la imagen. De esta manera, gracias a su amplio conocimiento pero también a su universo de preguntas, “voló reuniendo, de manera bastante pionera, las miradas y perspectivas de la historia del arte y del amplio campo visual y de la antropología, historia y etnohistoria. Su combinación de aproximaciones, que hoy nos parece natural, era bastante única para entonces y constituye sin duda uno de sus más sólidos pilares”.

Silvia Arze, quien trabajó junto a Teresa Gisbert y Marta Cajías en el libro *Arte textil y mundo andino*, presenta en su texto un recorrido por la vida y la obra de la homenajeadada y su relación con el entorno paceño. Relata aspectos de su vida familiar y profesional y analiza su recorrido profesional realizado junto a su esposo José de Mesa. El trabajo de Silvia Arze profundiza la relación de Teresa Gisbert con el altiplano, el lago y el área andina en general, sus constantes viajes para catalogar el patrimonio de las iglesias y su interés por restaurarlas. Arze se concentra finalmente en la última etapa de producción de doña Teresa, a partir de 1980; con los libros *Iconografía y mitos en el arte*, *Arte textil y mundo andino*, *El paraíso de los pájaros parlantes* y *Arte, poder e identidad*. Para la autora, Gisbert llega en estas obras a un nivel de análisis diferente, ya que en ellos no es la información sobre los objetos lo relevante (...), sino más bien el enfoque más amplio y a la vez más preciso sobre las estructuras de pensamiento, los significados, los alcances de este mundo expresado en formas, que se fue construyendo con elementos diversos.

El cuarto texto del dossier es de Fernando Cajías quien se centra en presentar dos de los principales temas recurrentes en el trabajo de Teresa Gisbert: el sincretismo religioso y el barroco mestizo. Cajías, también discípulo de los esposos Mesa-Gisbert señala que el recorrido profesional de la homenajeadada presenta tres facetas: la educación o formación, la investigación y la gestión cultural. En el primer aspecto destaca el hecho de que doña Teresa no creó alumnos sino discípulos y relata los viajes realizados para registrar el patrimonio cultural de todo del país; en su segunda faceta resalta su amplia producción; finalmente, con relación a la gestión cultural, señala el impacto que tuvo su impulso en acciones como el cuidado del patrimonio, la restauración y creación del Museo Nacional de Arte y otros. Para Cajías, “el exhaustivo registro del patrimonio colonial que realizaron los esposos Mesa durante muchos años, le permitió a Doña Teresa realizar un trabajo de profundo análisis en sus últimas obras; así, ambas etapas son igualmente importantes para el conocimiento de la historia del arte en nuestro país, en la región, el continente y el mundo”.

Finalmente, el último texto de homenaje es el de la historiadora francesa Thérèse Bouysse Cassagne: “Para seguir buscando el paraíso”. El mismo se centra en el libro *El paraíso de los pájaros parlantes*, al cual Bouysse le da una visión “desde fuera”. Señala la autora que el libro citado se basa en un mapa de León Pinelo que sitúa el Paraíso en los Andes, el que se basa, a su vez en las fuentes del Medievo europeo. Para ella, Gisbert logra un diálogo, una navegación hacia lo desconocido “donde lo imaginario precede siempre a lo conocido”. De esta manera, se señala que “Teresa Gisbert dio un impulso original sin precedentes a la Historia andinista, buscando islas de “pájaros parlantes” en un país que no tiene mar; las encontró, a lo largo de su vida, en los cuadros de las iglesias y “navegando” en el Altiplano donde pudo contemplar composiciones inéditas en los pórticos y los altares de los templos”.

Centrándonos en los artículos centrales, cabe señalar el trabajo de Josef Estermann, “María y Pachamama. Los santos transculturales y su representación en el contexto andino”. Con una minuciosa investigación en fuentes históricas, antropológicas y religiosas, Estermann analiza la relación existente entre las diversas figuras de la Virgen María en los Andes con la concepción de la Pachamama, esa madre no solo de la tierra sino de la vida en su conjunto. A partir del análisis de la conocida obra “La Virgen Cerro” señala el autor la existencia de espacios que se hallan en el pensamiento andino; luego analiza otras imágenes de vírgenes conocidas por su carácter milagroso, como la Virgen de Pomata y la de Cocharcas. Estermann llega a la conclusión de que “la estrecha relación entre María y Pachamama en la iconografía andina es un ejemplo de un sincretismo que va más allá de la mera adaptación o inculturación y que ha producido una nueva síntesis de un cristianismo andino o una cosmoespiritualidad andina cristiana”.

Lucía Querejazu, por su parte, en su artículo “El Reinado del Anticristo. Estudio comparativo entre los programas de Orvieto y Caquiaviri”, examina las pinturas del Anticristo de las iglesias de Orvieto en Umbria, Italia (1499-1503) y Caquiaviri (1739). El trabajo busca analizar el tema de los préstamos e influencias no sólo de las técnicas artísticas, sino también de los mismos discursos y relatos que se hallan en las obras de arte. Es importante destacar el hecho de que la imagen y el relato del Anticristo no es común y que los casos estudiados de Orvieto y Caquiaviri son casi únicos y permiten analizar los vínculos con las herejías e idolatrías.

Desde el ámbito de la literatura y el teatro, el trabajo de Tatiana Alvarado Teodorika aborda también la época del barroco y el siglo de Oro español con su artículo “La violencia y su inscripción en los códigos de honor en Fuente Ovejuna y El alcalde de Zalamea”. Se trata del análisis de dos obras de los mayores representantes de la época, Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Ambas obras se centran en la vida de los pueblos y el abuso

del poder, lo que genera violencia pero también un determinado código de honor. Alvarado rescata el hecho de que estas obras hayan sido representadas en fechas tempranas en Potosí, que mostraba también esos mismos códigos de honor, pero también la violencia por parte de los poderosos y el abuso político, lo que se manifiesta en la corrupción de la justicia.

Con el artículo de Boris Inti Chamani, la investigación se ubica en la mitad del siglo XX. El artículo analiza la obra póstuma de Jaime Sanz, “Los papeles de Narciso Lima-Achá”, el pensamiento de Martin Heidegger y su relación con el nazismo. En el artículo se analiza algunos pasajes de la novela en los cuales los protagonistas Lima-Achá y Canseco asumen ciertas posiciones favorables al nazismo, posición que, debido al carácter autobiográfico de la obra, implica también la compleja relación entre el autor, Jaime Saenz, y Heidegger; reconocido filósofo alemán existencialista, pero que ha sido muy criticado por su simpatía con el régimen nazi.

El reconocimiento al trabajo de Teresa Gisbert desde diversos espacios, el análisis de las imágenes coloniales, el teatro del siglo de Oro en Potosí o una determinada novela del siglo XX en Bolivia nos invitan a pensar que Bolivia no es ni fue una isla artística y cultural. Los pájaros parlantes, la Virgen-Pachamama, Lope de Vega en Potosí, el pensamiento de Heidegger en una novela boliviana, pero también el recuerdo de una persona como Teresa Gisbert, que ha sido reconocida como una pionera en muchos aspectos de la cultura más allá de nuestras fronteras, nos remiten necesariamente al lugar de Bolivia en la cultura.



Teresa Gisbert. Foto Guiomar Mesa (hija)

DOSSIER

Doña Teresa Gisbert, la lucidez femenina

Teresa Gisbert, a feminine lucidity

Ximena Medinacelli Gonzalez
Archivo de La Paz
E-mail: xmedinaceli@hotmail.com

Resumen

Este homenaje a Teresa Gisbert tiene como hilo conductor temas de etnohistoria que estimularon tanto el debate como nuevas investigaciones. Presenta algunas repercusiones de su obra y la manera de enfrentar las investigaciones.

Palabras clave: Homenaje, Teresa Gisbert, etnohistoria, debates, influencias.

Abstract

The common threads of this homage to Teresa Gisbert are ethnohistorical topics that stimulated both discussions and new researchs. It shows the impact of her work and her way of making research.

Keywords: Homage, Teresa Gisbert, Ethnohistoric, Discussions, Influences.

Fecha de recepción: 28 de septiembre 2018

Fecha de aceptación: 7 de diciembre 2018

Ximena Medinacelli G. Doctora en historia por la Universidad de San Marcos, es docente titular de la materia de Historia de Pueblos Originarios de la Carrera de Historia e investigadora del Instituto de Estudios Bolivianos. Fue directora del Archivo de La Paz en dos ocasiones 2000-2004 y 2016-2019. De manera individual, colectiva o como coordinadora tiene varios libros publicados. La investigación que realiza tiene dos vertientes género y etnohistoria. Su libro Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial (2011) es fruto de su tesis doctoral. Con un equipo de la Coordinadora de Historia ha coordinado la elaboración de la Colección de 6 tomos, Bolivia, su historia (2015).

Hacer un homenaje a Teresa Gisbert de Mesa es, en primer lugar, rendir homenaje a “doña Teresa”. A la persona cercana, sin complicaciones, que sabía ubicarse como nadie en las prioridades, en lo central, en lo importante. Poseía una intuición particular que la llevó a elegir los temas más interesantes en sus investigaciones. Compartió una vida profesional con José de Mesa, lo que enriqueció sus conocimientos. Cuando hacíamos los cursos de doctorado en Perú, me sentí orgullosa de doña Teresa al ver que, en la catedral de Lima, al pie de un cuadro colonial se anotaba, reconociendo su autoridad en el tema: “Según los esposos Mesa-Gisbert ...”.

Este pequeño homenaje va a ir de la mano de mi propia experiencia pues, de alguna u otra manera, muchos de los temas que me interesaban los había tratado ya doña Teresa. Como suele suceder, conocí primero sus publicaciones antes que doña Teresa en persona. Fueron Silvia Arze y Marta Cajías quienes me hablaron de los viajes y las investigaciones de campo que culminaron en una obra central para los estudios andinos *Arte textil y mundo andino* (1987). Lecturas como las de doña Teresa, de Nathan Wachtel, Tristan Platt, Olivia Harris, Thierry Saignes y charlas con Verónica Cereceda y Gabriel Martínez fueron las que encaminaron mi formación a lo que se ha venido a denominar “ethnohistoria”, término polémico que dio lugar a una mesa redonda cuyos resultados se publicaron en el segundo número de la revista de la Coordinadora de Historia y en homenaje a doña Teresa que titulamos “Historias... para Teresa” (1998). Allí también publicamos una semblanza escrita por su hijo Carlos y una entrevista que le hicimos entre varias colegas.

Recuerdo también que en otra ocasión, la visitamos para hacer un video sobre los chullpares de color del Río Lauca. Doña Teresa no solo había abierto los ojos de los arqueólogos e historiadores sobre estos magníficos restos arqueológicos; también dominaba lo que habían dicho los cronistas y tenía interesantísimas hipótesis de lo que pudieron haber sido estas construcciones.

Este trabajo nos inspiró para realizar el video *Sarjam* (1997) con alumnos de la materia de Historia Prehispánica, de la Carrera de Historia de la UMSA, y fue el inicio de un trabajo tan apasionante como duro: el de la filmación de documentales. Resultó un lindo documental que sigo mostrando con orgullo a mis alumnos.

A partir de las lecturas para hacer el guión de este video, me topé con un aporte de doña Teresa que también me impresionó notablemente. Es la lectura que ella tiene del espacio y que aparece particularmente en su recorrido por las áridas tierras de Carangas (Oruro). Visitar el área rural de Oruro, particularmente Carangas donde decenas de pequeñas capillas se hallan dispersas en el espacio, lleva a preguntarse acerca de la lógica que siguieron estas construcciones, los lugares elegidos, sus formas, su orientación. Su trabajo sobre la articulación entre iglesias, posas¹ y chullpas es central para entender la compleja percepción que tienen los aymaras de su espacio, un territorio que es al mismo tiempo memoria y ritual. Una parte de esta idea central la desarrollé en mi tesis doctoral sobre los llameros, titulada *Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial* (2010), y otra parte en una obra colectiva e interdisciplinaria que culminó con la publicación de la obra *Turco Marka. Hombres, dioses y paisaje en la historia de un pueblo orureño* (2012).

En Carangas, como en pocos lugares del altiplano boliviano, encontramos la existencia de decenas de capillas con pintura mural, tema al que me aproximé tanto en el libro sobre Turco como en un artículo sobre la Iglesia de Sabaya. Por supuesto, doña Teresa ya había elaborado un texto sobre el tema: “Catastro, evaluación y estudio de la pintura mural en el Área Centro Sur Andina” (1998); y había encontrado datos sobre Sabaya que, cuando visitamos el lugar, ya no pudimos encontrar: por ejemplo, ella halló un papel pegado en el baptisterio que decía “por esta obra pagaron la suma total el Hilacata Pedro Flores y su alcalde segundo Manuel Gonzalez en el año 1892 mes de abril. Del ayllu Sacari 10 pesos” (Gisbert, 1998: 182).

1 En el libro *Arquitectura Andina. Historia y análisis* (1985), Teresa Gisbert y José de Mesa explican que las iglesias con atrio y posas eran una particularidad de la arquitectura mexicana que creó esta forma como una manera propia de interpretar el uso del espacio religioso, siendo una estructura típica americana. Las posas son cuatro pequeñas capillas en las esquinas del atrio y se crearon con fines evangelizadores. Se consideró que era un aporte mexicano a la arquitectura universal. Pero los esposos Mesa Gisbert mostraron que en Bolivia existían las mismas construcciones con algunas particularidades: más modestas, más numerosas pues llegaron a registrar 34 conjuntos y, a diferencia de las mexicanas, hay ejemplos con mayor complejidad en su distribución pues no solo se toma en cuenta el atrio sino las plazas y otros elementos. Además, mientras en México desaparecieron hacia el siglo XVII, en Bolivia siguen vigentes como lo pudimos comprobar. El nombre “posa” proviene del uso que daba a estos lugares en las procesiones, cuando la imagen sagrada se “posaba” un momento para dirigirse a la siguiente etapa (Mesa y Gisbert, 1985: 125-126).

Doña Teresa no huía el debate; valiente y directa, escribió y opinó cuando hubo una controversia a raíz de la autoría de la crónica de Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. En el congreso de Etnohistoria que se llevó a cabo en Lima el año 1996, Laura Laurencich sostuvo que el autor de la *Nueva Corónica* no era Guamán Poma sino el jesuita mestizo Blas Valera y que Guamán Poma era un “hombre biombo”, es decir un “palo blanco” o una pantalla para encubrir al verdadero autor. Doña Teresa investigó, leyó con sumo cuidado y escribió su punto de vista, poniendo énfasis en la situación del siglo XVIII, cuando se pusieron de moda los quipus en Europa como algo exótico. Este tema es indispensable en las reflexiones sobre los cronistas indios y mestizos.

Según me parece, no es solo la historia del arte que doña Teresa dominaba, sino su manera de encarar las investigaciones, de hacerse las preguntas precisas, de leer las fuentes con una lucidez difícil de igualar, lo que hace que el conjunto de la obra de doña Teresa sea un tesoro. Y de este tesoro yo escojo mi joya preferida: *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980/1994). Resulta imposible acercarse al mito de Tunupa, por ejemplo, sin acudir a esta obra. Luego, uno puede sacar más punta al tema, como proponer que Tunupa era el gemelo de Taguacapa en lugar de que sea su otro nombre, o pensar que el mito es cíclico dejando abierto siempre un nuevo final o un retorno. También puede comprobar que el mito de este dios andino/apóstol cristiano renace al calor (nunca mejor dicho) de la erupción del volcán Huayna Putina el año 1600 y que las fuentes visuales como las pinturas de la iglesia de Carabuco, en el atiplano paceño, no tienen comparación.

Su artículo acerca de “Los cronistas y las migraciones aymaras” (1987), donde analiza una serie de crónicas y documentos, la llevan a proponer que los aymaras fueron los destructores y no los constructores de Tiwanaku. Es otra muestra de su capacidad de generar polémica. Todavía me hace sonreír al ver que casi todos los arqueólogos han armado un cuerpo de oposición a esta teoría. Y aunque he escuchado decir a doña Teresa que seguramente tienen razón, que parece que no hubo migraciones aymaras desde el sur, yo sigo defendiendo su teoría: por lo menos relativizo la oposición, y así lo muestro en mis clases, cuando comenzamos a estudiar el fin de Tiwanaku. Entre los autores que de cierta manera apoyan la hipótesis de doña Teresa están Martti Pärssinen y Jan Szeminski. Con Szeminski conversamos alguna vez y me dijo que él creía que hubo migraciones del sur, pero no aymaras; es posible que estos migrantes se fueran aymarizando en el camino, pues ese idioma era la *lingua franca*. No sé si sigue opinando lo mismo. Y Pärssinen, en su obra *Caquiaviri* (2009) y en otros trabajos, sostiene tras diversos análisis de carbono 14, que las chullpas –que son la expresión más significativa de la cultura aymara– más antiguas son las que se encuentran más al sur. Es

decir que el estilo no vino del Cuzco sino que se difundió desde el sur del continente hacia el norte. Este autor también sostiene que las migraciones de los lupaca (ubicados en la orilla occidental del lago Titicaca) ocurrieron efectivamente y atacaron la isla del Sol (o Titicaca) y otros sitios importantes, pero recién cuando Tiwanaku había perdido todo su esplendor. No podemos dejar este cabo suelto. Fue la polémica que introdujo doña Teresa la que incentivó las investigaciones y el debate. Eso es hacer historia.

Un entrañable cariño, pocas veces expresado, me unió a ella; compartimos en muchas ocasiones. Recuerdo especialmente un congreso boliviano-peruano que se llevó a cabo en Copacabana (2003) donde estaba Thérèse Bouysse-Cassagne hablando sobre temas del lago Titicaca. Entonces alguien en el público decidió llamar a las dos Teresas como “Qusintuu” y “Umantuu”, las dos sirenas del lago sagrado.

Bibliografía

Coordinadora de Historia (1998). *Historias... para Teresa. Revista de la Coordinadora de Historia*, 2. La Paz: Coordinadora de Historia-Investigadores Asociados.

Gisbert, Teresa; José de Mesa (1985). *Arquitectura Andina. Historia y análisis*. La Paz: Colección Arzans y Vela, Embajada de España.

Gisbert, Teresa *et al.* (1996). *Los chullpares de color del Río Lauca y el Parque Sajama*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

Gisbert, Teresa (1998). *Catastro, evaluación y estudio de la pintura mural en el Área Centro Sur Andina*. La Paz: OEA-Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental.

___ (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Fundación BHN, Gisbert y Cía.

___ (1987). *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Gisbert y Cía.

___ (1987). “Los cronistas y las migraciones aymaras”. *Historia y Cultura*, 12. La Paz: Sociedad Boliviana de Historia.

Medinacelli, Ximena (2016). “La Guerra del Pacífico y los ayllus: Una lectura de la pintura mural del baptisterio de Sabaya”. *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, 21/1. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

___ (2010) *Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial*. La Paz: Asdi, IFEA, Plural editores, IEB.

Medinacelli, Ximena *et al.* (2012). *Turco Marka. Hombres, Dioses y paisaje en la historia de un pueblo Orureño*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos; Fundación Cultural Banco Central de Bolivia.

Mesa, Carlos (1998). "Teresa Gisbert: Una mirada al revés de la trama". *Historias... para Teresa. Revista de la Coordinadora de Historia*, 2. La Paz: Coordinadora de Historia-Investigadores Asociados.

Pärssinen, Martti (2009). *Caquiaviri y la provincia Pacasa. Desde el Alto Formativo hasta la Conquista Española (1-1533)*. La Paz: Colegio Nacional de Historiadores de Bolivia.

Teresa Gisbert, una mujer extraordinaria custodiada por Quesintuu y Umantuu

Teresa Gisbert, a woman extraordinary guarded
by Quesintuu and Umantuu

Rossana Barragán Romano
Instituto Internacional de Historia Social
Amsterdam/La Paz
E-mail: rossanabarragan2003@yahoo.com

Resumen

El artículo presenta de modo sucinto, pero contundente, el aporte de Teresa Gisbert al pensamiento sobre Latinoamérica utilizando como referente *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980), su libro emblemático. Para eso acude a la descripción del contexto intelectual donde germinó su pensamiento, presenta a sus interlocutores o las tesis que estaban en boga y hace un esbozo de sus influencias, pero sobre todo revela qué es lo que ella observa y sus principales hipótesis. A partir de todo ese recuento concluye que el aporte de Teresa Gisbert debe considerarse como pionero, porque además de ser el primero que se cuestiona sobre el modo cómo la cultura transita eclécticamente entre diferentes polos e influencias, su trabajo permite comprender la producción cultural popular boliviana durante el siglo XX.

Palabras clave: Barroco americano, historia del arte,
agencia, cultura visual, cultura popular

Abstract

*The paper shows shortly, but strongly, Teresa Gisbert's contribution to Latin American by analyzing her book *Iconography and Indigenous Myths in Art* (1980). It is described the description of the intellectual context where her thinking became, shows her interlocutors or the ideas that were popular and makes an outline of her influences, but above all it reveals what she observes and her main hypotheses. Based on this account, the paper concludes that Teresa Gisbert's contribution should be appreciated as a pioneer, because in addition to being*

the first work that puts the question about the way in which culture develops eclectically between different poles and influences, her work allows to understand Bolivian popular cultural production in the twentieth century.

*Keywords: History of Art, Agency, Visual Culture,
Popular Culture, American Baroque*

Doctorado en Historia Social. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Tesis de Doctorado: El estado pactante. Gobierno y Pueblos: la construcción del estado en Bolivia y sus fronteras. Paris.

Actualmente trabaja en el International Institute for Social History (Amsterdam). Ha sido docente de la Universidad Mayor de San Andrés en las carreras de Historia, Sociología y Antropología, docente en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1 FLACSO, y directora de la revista de Ciencias Sociales Tink'azos. Fue directora del Archivo Histórico de La Paz.

La hermosa edición de *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte* es una de las joyas de la Biblioteca del Bicentenario. En este espacio quisiera dirigirme a un público amplio con esta pregunta: ¿por qué este libro es tan excepcional?

Estamos sin duda cabe, frente a una mujer pionera en un espacio masculino como la de los arquitectos de 1950 y una pionera también en sus perspectivas y contribuciones a la historia del arte y la historiografía. De ahí que sea importante resituar su obra en el contexto internacional y nacional considerándola también a la luz de los debates más contemporáneos.

Mencionemos primero, que Teresa Gisbert y José de Mesa se encontraron en su estadía en España, después de terminar su carrera, con reconocidos estudiosos como los españoles Diego Angulo y Enrique Marco Dorta que, con el argentino Mario José Buschiazzo, escribieron, antes de 1950, varios volúmenes sobre la Historia del Arte Hispanoamericano. Fue allí también que se vincularon al americano Harold Wethey, un gran especialista de la pintura renacentista que escribió sobre la arquitectura en Bolivia en 1951. Teresa Gisbert recordaría décadas después que fue él quien les preguntó sobre la esquina de la plaza...haciendo referencia a la casa que por entonces estaba lejos de ser el Museo Nacional de Arte.

La historia del arte hispanoamericano, como se decía entonces, iba a tener acalorados debates cuyo origen se remonta a por lo menos 1925 cuando Angel Guido, de Argentina, quiso desarrollar una arquitectura propia denominándola como “fusión hispano indígena”. Más tarde, buscó que la identidad americana pudiera plasmarse en las ciudades encontrándola de alguna manera en el altiplano, denominándola de manera simultánea, estilo mestizo, criollo y arte hispano incaico. Se abrió así, entre 1961 y 1980, lo que sería una larga batalla semántica por los términos, que fue también una pugna de interpretaciones: ¿la arquitectura y el arte en América entre 1500 y 1800 tenía aún influencias prehispánicas? ¿el arte fue derivativo del europeo y por lo tanto provincial, folk y hasta deformado? ¿Fue resultado de una mezcla o se

trataba de un producto nuevo y autónomo? Un importante académico recordaría que “Los más condescendientes ... llegaron a admitir que se trataba de una ‘arquitectura española con decoración americana’”. Lo que estaba en debate era la autonomía o no del barroco americano frente al barroco europeo.

¿Qué pasaba en las ciencias sociales y la historia? América Latina estaba atravesada entre los 50 y los 70's por las teorías de la dependencia que planteaban que fue el desarrollo el que engendró el subdesarrollo. Paralelamente, se discutían los modos de producción en América Latina publicándose un libro que tuvo mucha circulación, bajo ese título, con contribuciones de Ernest Laclau, Carlos Sempat Assadourian, Juan Carlos Garavaglia, entre otros, y unos años más tarde, en 1978, Waldemar Espinoza Soriano publicó los Modos de Producción en el Imperio de los Incas.

Lo increíble, por extraño que pueda parecer, es que las preguntas que tenían los señores que discutían los modos de producción, estaban ligadas a las preguntas de los señores estudiosos del arte. Ambos buscaban definir las sociedades que se desarrollaron en América a partir de 1500: unos se preguntaban sobre la autonomía o no que había tenido el arte; los otros, sobre cómo caracterizar la economía colonial y si habían coexistido y por qué, regímenes esclavistas, feudales y capitalistas. Ambos estaban acechados, en todo caso, por el modelo y prototipo europeo y cuán cerca o lejos se estaba de él.

Pero paralelamente emergieron otras perspectivas como las de la etnohistoria, entendida como la historia de los pueblos y etnias sin escritura así como la de sus identidades culturales. Sus análisis permitían escapar de los debates interminables, centrándose en las perspectivas locales reconstruyendo también lo que se fue llamando “lo andino”. El mexicano Miguel León Portilla había publicado en 1959, *La Visión de los Vencidos*, un análisis de las crónicas sobre los pueblos prehispánicos, título retomado por Nathan Wachtel en su libro que marcó un importante hito historiográfico en 1971. John V. Murra publicó en 1975, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, y tres años después *La organización económica del estado inca*. En ambos se concentró en la importancia del maíz y los tubérculos en el mundo andino, en el control vertical, en los rebaños, en los tejidos y en la prestación rotativa campesina. En nuestro país, una nueva ola de sociólogos, historiadores y antropólogos publicarían en la revista Avances de 1977, estudios sobre el control vertical donde estaría su precursor, Ramiro Condarco Morales, trabajos sobre la tributación colonial, la participación indígena en los mercados a partir del siglo XVI, pero también sobre las haciendas y los latifundios del siglo XIX-XX.

Ese era parte del ambiente cuando el libro *Iconografía* fue publicado en 1980. Por eso resulta interesante constatar que Teresa Gisbert no le dedicara ni mucho tiempo ni muchas páginas a caracterizar el tipo de arte estudiado.

Escribió lo mínimo necesario y la cito: “la sociedad virreinal fue una sociedad heterogénea pero integrada”. Se situaba, claramente, en la posición no hispanista que abogaba por los caminos propios que había tenido el arte en América. Se concentró, en cambio, en desarrollar su argumento: “Los valores indígenas fueron modificando los aportes europeos hasta convertirlos en algo muy diferente de lo que originalmente eran”. Las cinco partes del libro despliegan esa idea. En la primera examina la sobrevivencia de los mitos bajo las formas occidentales como el caso de Tunupa y Sabaya. En la segunda se analiza cómo se fue modificando la iconografía cristiana. A partir de la tercera hasta la quinta parte, el libro tiene que ver con las élites indígenas. Nos encontramos con los caciques de sangre que pagaban por cuadros religiosos y financiaban enormes iglesias como la de Jesús de Machaca. Figuran también retratos de las dinastías incas, de los descendientes incas emparentados incluso con las más grandes familias de los jesuitas como San Ignacio de Loyola, y ahí están, igualmente los escudos de familias: señales de estatus pero también de reivindicación política.

Iconografía es un libro rico y denso, que fue resultado de una larga carrera y de algo que frecuentemente se invisibiliza: la rutina cotidiana y la continuidad de décadas de investigación. En este sentido se puede afirmar que lo edificado por miles de manos trabajadoras en diversas partes de este territorio a lo largo de varios siglos, y que tenían el peligro de desaparecer, fue reconstruido, una segunda vez, en gran parte por Teresa Gisbert porque ella visitó, identificó, dató, describió, y analizó, cada una de las iglesias, cada uno de sus cuadros y pilares, cada uno de los chullpares, y cada uno de los sitios históricos.

La acumulación sistemática de conocimientos anclados en la tierra que habitaba, pero, vinculada al mundo, le permitieron volar. Voló reuniendo, de manera bastante pionera, las miradas y perspectivas de la historia del arte y del amplio campo visual y de la antropología, historia y etnohistoria. Su combinación de aproximaciones, que hoy nos parece natural, era bastante única para entonces y constituye sin duda uno de sus más sólidos pilares.

Sus perspectivas le permitieron ir más allá de la preocupación del trauma de la conquista y del mundo que irremediamente iba desapareciendo. Ella encontraba a los llamados “vencidos” que no habían sido completamente sometidos, pero tampoco aparecían peleando en las rebeliones que Silvia Rivera y otros historiadores analizaban. Gisbert mostraba algo aparentemente menos fulgurante pero tal vez más extraordinario: que las huellas andinas más cotidianas, las del trabajo, podían encontrarse en el propio corazón y espacios de la conquista y la colonización, como en las iglesias.

El análisis y sistematización cuidadosa de esas “huellas” y objetos materiales, estaba enriquecida con lecturas e interpretaciones de crónicas, misales, mitos o inventarios de iglesias, que le permitieron acercarse a ellas de

manera creativa. Ponía en práctica el recurso a diversas y complejas fuentes que historiadores y otros científicos sociales recomendaban una y otra vez...

Podemos afirmar ahora, que ella estuvo a la vanguardia de las problemáticas de la historia del arte, de la historia social y la sociología. Mencionemos tres de estas problemáticas: el debate sobre la cultura popular y si era posible su diferenciación con las culturas de élite; el rol de la agencia de los sujetos y, finalmente, la importancia de la cultura visual.

En relación al primer tema, es decir la diferenciación entre cultura letrada y de élites vs. cultura popular, Teresa Gisbert evidenció la presencia de los subalternos antes que este término, proveniente de la historiografía de la India, y emparentada a la visión de la “historia desde abajo” de los historiadores marxistas, fuese de uso común después de los 80. El libro de Teresa Gisbert abordó, en los hechos, y en el arte, la problemática planteada por el famoso microhistoriador Carlo Ginzburgo que escribió sobre la concepción del cosmos que tenía un campesino italiano en 1550. Ese campesino molinero Menochio había declarado:

Yo he dicho ... yo pienso y creo, todo era un caos, es decir, tierra, aire, agua y fuego juntos; y poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se forman gusanos, y éstos fueron los ángeles; y la santísima majestad y... también estaba Dios creado también él de aquella masa, y fue hecho señor con cuatro capitanes, Luzbel, Miguel, Gabriel y Rafael...(1991)

Lo que hizo Ginzburg fue reconstituir el mundo de influencias orales y lecturas de Menochio preguntándose sobre las relaciones entre la cultura de la clase subalterna y la de las clases dominantes viendo cómo finalmente, además de dominación y hegemonía, había también interpretaciones propias y creatividad. Es lo que hizo Teresa Gisbert mostrándonos la interacción entre las culturas de élite y las culturas subalternas, con aproximaciones y conclusiones que se hicieron también antes que la llamada “nueva historia cultural” se consolidara, al iniciar la década de los noventa.

En cuanto al segundo tema, el de la agencia, que la historiografía y ciencias sociales enarbolan como parte de la discusión entre agencia y estructura, podemos decir que Teresa Gisbert tuvo también un rol vanguardista. Ella analizó de diversas maneras “los valores y la creatividad indígena” que se introdujeron en el arte de origen europeo hasta transformarlo completamente (Introducción al libro).

Finalmente, en cuanto al tercer tema, el de la cultura visual, hoy es un término en boga. Dos historiadoras del arte, Dana Leibsohn y Barbara Mundy, en un hermoso proyecto y sitio web, *Vistas*, plantean como premisas de su trabajo, la articulación entre la historia del arte y las perspectivas históricas y antropológicas, así como el reconocimiento de que la América colonial era

culturalmente transnacional, una perspectiva presente también en un autor muy reconocido ahora, Kenneth Mills, especialista además en religión. A estas alturas, podemos reconocer que muchas de estas perspectivas estuvieron presentes en el trabajo y los aportes de Teresa Gisbert.

Por todo ello, el libro *Iconografía* debe situarse al mismo nivel e importancia de otras obras clásicas como la del conocido historiador italiano Carlo Ginzburg al que me he referido, u otras similares. Debemos situarla también como una de las académicas más importantes de nuestro país en el siglo XX. Ella, como sus trabajos, tienen la virtud de su enraizamiento por un lado y, de su trascendencia a problemáticas más amplias por otro lado.

Valorar su trabajo no significa que todo está hecho, dicho y escrito. Hay nuevas preguntas y aproximaciones junto con las nuevas generaciones. Hoy por hoy, como escribió recientemente Denise Arnold, hay un cierto tránsito de la iconografía a la historia técnica de los objetos a tal punto que la BBC cuenta la historia del mundo en su portal a través de ellos. Por otra parte, muchas de las imágenes pueden ser analizadas como parte de procesos complejos de religión que van más allá del rótulo de sincretismo y la metáfora de dos conjuntos o culturas que sobreviven eternamente casi sin tocarse y que tanto imbuje la forma en cómo analizamos nuestra sociedad, perspectiva que está siendo cuestionada en las investigaciones precisamente con perspectivas “globales” y transnacionales. Finalmente, no menos importante es reflexionar, como Carolyn Dean y Dana Leibsohn, lo hacen, sobre la constante construcción y homogeneización discursiva de un “nosotros”, un “ellos” y unas “mezclas” que implican cuestiones de pureza y autenticidad, que conllevan visiones genéticas y raciales, lo que significa negar el transcurso del tiempo y por tanto la propia dinámica histórica. Queda ciertamente mucho que hacer y sería un gran error mirar el libro de Teresa Gisbert del año 1980 con las aproximaciones de casi 40 años después. Ella fue definitivamente una pionera en su tiempo y nos ha dejado uno de los libros clásicos más hermosos y muchas de sus preguntas están vigentes.

Para terminar solo quisiera alentar a que nuevas generaciones realicen investigaciones sobre la trayectoria de Gisbert y sus obras, en base a la biblioteca y el archivo de los Mesa-Gisbert donados al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia porque constituiría nuestro mejor homenaje para atesorarla y resguardarla cultivando su memoria y su relevancia a nivel nacional e internacional.

Bibliografía

Dean, Carolyn, & Leibsohn, Dana. (2003). "La hibridación y sus descontentos: considerando la cultura visual en la América colonial española" (Hybridity and its discontents: Considering visual culture in colonial Spanish America.) *Colonial Latin American Review*, 12(1), 5-35.

Ginzburg, Carlo. (1991). *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*: Companhia das Letras São Paulo.

Gisbert, Teresa (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia.

Mundy, Barbara E, & Leibsohn, Dana. (2010). *Vistas, 1520-1820: Visual Culture in Spanish America*: University of Texas Press.

Murra, John V. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*: Instituto de estudios peruanos.

Murra, John V. (1978). *La organización económica del Estado Inca* (Vol. 11): Siglo XXI.

Portilla, Miguel León. (1959). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. Mexico D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Waldemar, Espinoza. (1978). *Los modos de producción en el imperio de los incas*. Lima: Mantaro.

Teresa Gisbert y La Paz

Teresa Gisbert and La Paz

Silvia Arze
Coordinadora de Historia-Bolivia
E-mail.: silvia.arze@yahoo.com

Resumen

El presente artículo realiza un recorrido por los diferentes estudios que Teresa Gisbert Carbonell realizó en la ciudad de La Paz a nivel urbano y rural. Se inicia con una recapitulación histórica de la situación de los estudios de arte durante la época del partido liberal y cómo los estudios realizados por Teresa Gisbert desafiaron el proyecto de nación que se buscaba imponer en Bolivia. Se traza una relación entre el aspecto biográfico de los lugares donde Teresa Gisbert vivió y cómo estos influenciaron la investigación en diferentes espacios de la ciudad. Se presentan, también, los diferentes procedimientos de investigación que, junto con José de Mesa, se encontró en la búsqueda en archivos, viajes por la zona andina, valles y tierras bajas y, en la lectura de innumerables crónicas, textos clásicos y trabajos académicos de instituciones de todo el mundo. Este trabajo teórico fue paralelo, y se relacionó, a su práctica de arquitectura que se dirigió a la recuperación y restauración de monumentos patrimoniales. En el artículo se presenta que gran parte de su obra incluyó a La Paz como ciudad y entorno espacial y cultural. La búsqueda del contexto del arte indígena condujo también al relevamiento de información de diferentes crónicas sobre las historias locales, cultura oral, y permitió trazar relaciones entre estilos textiles e iconografías de la arquitectura y formas presentes en lienzos coloniales.

Palabras clave: La Paz, arte indígena, Teresa Gisbert, procedimientos de investigación, restauración, arquitectura, estudios críticos, textiles Andinos.

Abstract

This paper explores the different studies that Teresa Gisbert Carbonell realized in the city of La Paz at an urban and rural level. It begins with a historical recap of the situation of art studies during the time of the liberal party and shows how Teresa Gisbert's studies

challenged the nation project that was sought to be imposed in Bolivia. The paper builds a relationship between the biographical aspect of the places where Teresa Gisbert lived and how they influenced the research in different areas of the city. They are also present the different research procedures that, together with José de Mesa, she carried out by searching in archives, trips through the Andean zone, valleys and lowlands, and the reading of countless chronicles, classic texts and academic works of institutions around the world. This theoretical work was parallel, and related, to his architectural practice that addressed the recovery and restoration of heritage monuments. The paper shows that an important part of her work included La Paz as a city, as a space and as a cultural environment. The search for the context of indigenous art also led to the survey of information from different chronicles on local histories, oral culture, and allowed to draw relationships between textile styles and iconography of architecture and forms existing in colonial paintings.

Keywords: La Paz, Indigenous Art, Teresa Gisbert, Research Procedures, Restoration, Architecture, Critical Studies, Andean Textiles.

Fecha de recepción: 5 de noviembre 2018

Fecha de aceptación: 7 de diciembre 2018

Historiadora boliviana especializada en investigación sobre arte, arte popular, identidad y cultura de las sociedades urbanas y rurales en Bolivia entre los siglos XVI y XX. Investigación, docencia universitaria y curaduría en museos. Es autora y coautora de varios libros, entre ellos *Arte textil y mundo andino* (junto con T. Gisbert y M. Cajías), obra que recibió el Gran Premio Iberoamericano del Fondo Nacional de las Artes, Argentina, *Pintura Boliviana del Siglo XX* (BHN 1989). *Imágenes y presagios* con X. Medinaceli (Plural 1991) y *Breve diccionario biográfico de pintores bolivianos*. Sus trabajos han sido publicados en colecciones del Banco de Crédito de Perú, Lima, Fundación Patiño y Museo de Etnografía y Folklore. Tiene artículos en revistas especializadas en Bolivia, Argentina, Chile, Perú y Estados Unidos.

Teresa Gisbert Carbonell nació en la ciudad de La Paz cuando comenzaba el segundo cuarto del siglo XX. Sus padres y sus tíos había llegado desde España unos años antes buscando oportunidades de trabajo, y se establecieron en esta ciudad. Para ese momento, La Paz era ya la sede de gobierno de Bolivia y concentraba gran parte del movimiento económico del país, del comercio de exportación y de importación y tenía varias industrias que habían nacido impulsadas por migrantes extranjeros. Durante esas primeras décadas del siglo, las políticas del Partido Liberal en ejercicio de gobierno habían dado un fuerte impulso a la modernización y a los centros urbanos. El desarrollo de la infraestructura urbana se concentró principalmente en La Paz, cuya población tuvo en estos años acceso a la electricidad, a servicios de agua potable, a un sistema de tranvías que conectaba diferentes puntos de la ciudad, y a una red telefónica. En 1925, un año antes del nacimiento de Teresa Gisbert se había celebrado el Centenario del Nacimiento de la República, y los actos, exposiciones y publicaciones que se generaron estaban centradas en mostrar a una Bolivia moderna dentro del país y fuera del mismo, “excluyendo todo lo que se percibía como indígena... reforzando la utopía de la nación blanca y moderna” (Martínez 2013).

Teresa Gisbert vivió en La Paz; de niña en el centro de la ciudad, a una cuadra de la Plaza Murillo, más tarde en el barrio de San Pedro, una de las antiguas parroquias que en el pasado habían formado parte de los barrios de extramuros de la ciudad, después en la zona de Sopocachi, y finalmente al sur de la ciudad.

Estudió en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, de donde se graduó en 1950. Ese año se casó con su compañero de estudios, el arquitecto José de Mesa, hijo también de un español que había llegado a Bolivia en las primeras décadas del siglo XX. Un año después, José de Mesa y Teresa Gisbert continuaron sus estudios de arquitectura y arte en Madrid y en Sevilla con Diego Angulo Iñíguez y Enrique Marco Dorta, historiadores del arte que trabajaban sobre arte his-

panoamericano. Cuando regresaron a Bolivia, José y Teresa dedicaron toda su energía y conocimientos a explorar el arte, la arquitectura y, en general las formas tangibles en que se habían manifestado en este territorio la historia, los desarrollos culturales y el pensamiento.

De principios a mediados del siglo XX, algunos historiadores del arte habían empezado a investigar fuentes coloniales para la historia del arte que en alguna medida incluían a Bolivia, entre otros Vargas Ugarte (1947) Angulo Iñiguez (1945, 1950, 1956), Buschiazzo (1948). 1949, 1950 y 1961, Giuria (1949), Keleman (1951), Soria (1956), Schenone (1950, 1951 y 1952), Marco Dorta (1955). Era poco lo que se había realizado en este sentido en Bolivia, y, entre otros, existían trabajos publicados por Emilio Villanueva, (1925) Yolanda Bedregal (1948 y 1955) Fernández Naranjo (1948), Villarroel Claire (1952), Chacón (1956,1957), Guarachi y Vilela (1948), pero todavía no se había realizado la investigación global que emprenderían Mesa y Gisbert desde mediados de los años cincuenta.

A partir de entonces, Teresa Gisbert y José de Mesa iniciaron una labor conjunta que incluyó la investigación en archivos, viajes recorriendo la zona andina, valles y tierras bajas, fotografía de sitios, los edificios y la pintura, la lectura de innumerables crónicas y textos clásicos, información oral recogida en diferente lugares y una constante actualización sobre las investigaciones y trabajos académicos acerca de historia del arte realizados por colegas e instituciones en todo el mundo. Su trabajo teórico fue paralelo a su actividad de práctica de arquitectura que se dirigió la recuperación y restauración de monumentos patrimoniales. Su obra, además de los estudios y análisis, dio también origen a un amplio conjunto de fuentes para el estudio de otros académicos, plasmada en un registro fotográfico amplio y detallado de iglesias sitios, edificios, lienzos, pintura mural, escultura, piezas arqueológicas, caminos, textiles, fiestas y representaciones recogidas a lo largo de décadas en diferentes regiones.

Buscando las obras de arquitectura, el arte, las descripciones y los documentos coloniales, Teresa Gisbert y José de Mesa fueron recorriendo el país, descubriendo, encontrando, clasificando y registrando lo que se había construido y pintado en la región andina desde el siglo XVI. Este trabajo permitió que el país se encontrara con una parte casi desconocida de esta historia. En la medida en que avanzaban sus investigaciones, varios de sus trabajos sobre iglesias de La Paz fueron publicados inicialmente como artículos en revistas bolivianas como Khana (Mesa, Jose y Gisbert, Teresa, 1953, 1955, 1956, 1958, 1962) en los Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (AIAA) (Mesa y Gisbert, 1962), y en la Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana de la Presidencia de la República (BAC) (Mesa y Gisbert, 1962).

Gran parte de la extensa obra conjunta, y luego individual, incluyó estudios sobre La Paz, como ciudad y a su entorno espacial y cultural. Las investigaciones realizadas por ambos permiten hoy conocer mucho de lo que fue la historia de la ciudad, tanto en lo que respecta a las características urbanas y arquitectura, como en lo que se refiere a la composición de su población, y de los procesos que vivieron las sociedades de esta región a lo largo del tiempo. Los trabajos de Teresa Gisbert y José de Mesa nos llevan por diversos campos de las actividades y del pensamiento que se desarrollaron en esta ciudad y sobre su relación con el sector rural y de las sociedades no urbanas de diferentes épocas.

El trabajo de ambos estuvo ligado inseparablemente durante estos años. Su forma de investigar incluyó diferentes procedimientos, desde los viajes recorriendo pueblos del altiplano, los valles y tierras bajas, la fotografía de los sitios, los edificios y la pintura, la investigación en archivos, la lectura de innumerables crónicas y textos clásicos, la recopilación de información recogida en los sitios, y una constante actualización sobre las investigaciones y trabajos académicos de colegas en otros países. Seguramente largas sesiones de reflexión sobre cuestionamientos que surgían y que se planteaba en el curso de la investigación, en cualquier momento de la vida en común y cotidiana permitieron a los autores ir entretejiendo los datos que provenían de diferentes tipos de fuentes, y los llevaron a construir paulatinamente un conocimiento con resultados mucho más fructíferos por esta interacción, debido al nivel de los interlocutores.

Teresa Gisbert cuenta que cuando estudiaban en España en 1950, uno de sus profesores les preguntó si se habían detenido a observar en La Paz una casa que se encontraba en una de las esquinas de la plaza Murillo. Al regresar, José de Mesa y Teresa Gisbert iniciaron un estudio sobre la casa, que a fines del siglo XVIII era el palacio del gobernador de La Paz, Diez de Medina. Años después, ya en la época republicana, se instaló allí un hotel, casino y salón de baile. En 1930, el edificio había sido declarado monumento nacional, pero las autoridades no lograron recuperarlo, ya que su espacio estaba dividido en pequeños comercios, pensiones y viviendas; y muchos balcones y arcos se encontraban tapiados. En 1960 se encargó la restauración a los arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert, que lo hicieron basándose en fuentes del siglo XVIII, y de documentos sobre una ampliación en el siglo XIX. Después de la restauración en 1961, el edificio restaurado se convirtió en el Museo Nacional de Arte, con tres salas en las que se exhibían las obras de la colección de la Pinacoteca Nacional (Carvajal, 2016).

Teresa Gisbert dice que ella y José de Mesa escucharon por primera vez el nombre del pintor Melchor Pérez de Holguín también cuando estudiaban en España. Al regresar, comenzaron investigaciones sobre este pintor, que se

fueron ampliando hasta completar un estudio que culminaría con la publicación, en 1956 de Holguín y la pintura altoperuana del virreinato. A pesar de que el estudio publicado hacía énfasis en el trabajo del pintor en Potosí, al realizar esta investigación, José de Mesa y Teresa Gisbert ampliaron su estudio a la zona rural y a los lienzos de algunas iglesias de La Paz. Este trabajo los llevó a descubrir a varios pintores paceños anónimos que estuvieron activos desde el siglo XVII temprano, y cuyas obras se encontraban en iglesias de pueblos de la zona de La Paz como Laja, Guaqui, Callapa, Achacachi, Caquiaviri. Mesa y Gisbert catalogaron este conjunto como obras de tránsito entre el manierismo y el barroco; con una gran mayoría de autores anónimos, pero con algunos nombres identificados, como el de Matías Sanjinés, “el maestro identificado que conocemos en la zona de La Paz” (Mesa y Gisbert, 1977).

En otro conjunto de obras de fines del siglo XVII, ellos reconocieron un estilo pictórico diferente tanto del cuzqueño como del que habían desarrollado los maestros potosinos, que marcaba “el gran momento artístico” del Collao (la zona de La Paz) (Mesa y Gisbert, 1977: 71), al que se llamó “La Escuela del Collao”, en la que se incluyen a quienes están considerados como los pintores más importantes en el periodo colonial en La Paz: Leonardo Flores, Juan Ramos y José López de los Ríos. Estos pintores trabajaron en la zona del lago Titicaca y en la provincia de Pacajes, y podemos conocer su obra y su vida por el seguimiento realizado por Mesa y Gisbert en las iglesias de pueblos del altiplano y en el Archivo Catedralicio de La Paz.

La obra de Leonardo Flores, vecino de la ciudad de La Paz, fue estudiada por ellos en los lienzos de las iglesias de Yunguyo, Puerto Acosta, Itaque, Ilabaya, Cohoni, Ayo Ayo, Achocalla y en las iglesias de San Pedro y San Francisco en la ciudad los trabajos de Juan Ramos en Jesús de Machaca y Guaqui y de José López de los Ríos en Carabuco, en la orilla oriental del lago Titicaca.

Mesa y Gisbert hallaron otros conjuntos pictóricos de autores desconocidos, quienes, por los sitios que concentraban sus obras, fueron llamados el Maestro de Caquiaviri y el Maestro de Calamarca. El mismo año de la publicación del libro sobre Melchor Holguín y la pintura, José de Mesa y Teresa Gisbert (1956) publicaron un estudio sobre los Ángeles de Calamarca en la Revista de Bellas Artes de La Paz, contribuyendo ampliamente a difundir las características de la pintura paceña del siglo XVIII.

A mediados de la década del 50, armados de una lista de sitios marcados como “monumentos nacionales” por la Dirección de Patrimonio Artístico del Ministerio de Cultura, Información y Turismo de esa época, iniciaron viajes por todo el territorio, visitando analizando, fotografiando, documentando y analizando iglesias y sitios arqueológicos; los estudios se ampliaron

con información que recogieron en archivos, como el ABNB, Archivo de la Casa de Moneda de Potosí, Archivo Catedralicio y Arzobispal de La Paz y AGN de Buenos Aires. El resultado fue un libro publicado en 1970 en México, que se amplió y reeditó en La Paz en 1978 con el título de Monumentos de Bolivia, que los autores consideraban “una primera aproximación al conocimiento de nuestra arquitectura, cuyo desarrollo es de capital importancia para el descubrimiento de aquellos fenómenos que determinan y la tipología de la arquitectura americana” (Mesa y Gisbert 1978). Este libro permite conocer la arquitectura religiosa de la zona rural de La Paz y en la propia ciudad, con información y análisis sobre iglesias y conjuntos urbanos de Copacabana, Callapa, Caquiaviri, Ancoraimes, Carabuco, Italaque, Huarina Ulloma, Tiwanaku, Peñas, Laja, Sicasisa, Ayoayo, Guaqui, Jesús y Andrés de Machaca y otras que se construyeron en la época colonial, cuando la arquitectura religiosa se desarrolló tanto en la ciudad como en el campo. Las iglesias de San Francisco, Santo Domingo y San Pedro de la ciudad de La Paz fueron estudiadas y seleccionadas junto con la iglesias de Laja y Tiwanaku como ejemplos destacados de lo que llamaron el estilo barroco mestizo característico del siglo XVIII, con decoración profusa de flora y fauna locales, como águilas y flores de kantuta, elementos de tierras más bajas, como papayas, loros, pumas y monos, iconografía prehispánica e imágenes renacentistas como sirenas, “hombres verdes” y arpías. Para la época republicana el estudio se enfoca en la ciudad, tanto en lo que respecta a la arquitectura religiosa como a las construcciones civiles.

En lo que se refiere a la estructura urbana de ciudad de La Paz, un artículo publicado por Teresa y José (Mesa y Gisbert, 1975) muestra uno de los primeros esquemas de la ciudad en el siglo XVI, ampliando los trabajos realizados por Wethey (1960) y estableciendo la forma de ordenamiento y tipología de casas diferente en dos sectores, el del centro de la ciudad, por una parte, y el que correspondía a los asentamientos indígenas del lugar. El artículo incluía un esquema de la ciudad en el siglo XVI con sus ríos. El trabajo realizado con el palacio Diez de Medina (actual Museo Nacional de Arte) había revelado la que fue la construcción civil más importante del sector español de la ciudad de La Paz. Complementando el conocimiento sobre características urbanísticas de La Paz, esta vez sobre lo que constituyó en la época colonial el sector del barrio de indios de San Sebasti en la década de 1980 Teresa Gisbert realizó una investigación sobre una importante edificación de la zona de Churubamba, donde se instaló en el pasado un establecimiento inca que incluía un tambo, asociado con Quirquincho, el cacique de origen pacaje. Este cacique gobernaba una de las parcialidades del asentamiento en Churubamba, en el valle del río Choqueyapu, que según las Actas del Cabildo de La Paz acogió las primeras reuniones del Cabildo de vecinos de la ciudad (Actas Capitulares

de La Posiblemente el cacique de la otra parcialidad local, Otorongo, tuvo también una casa en este sector, ya que en el siglo XVIII un registro de escrituras testimonia la venta de la casa de un indígena de apellido Uturunco en esta zona, de propiedad de sus abuelos (AHLP RE 1786 leg 160, caja 197 a.) El tambo Quirquincho fue estudiado por Teresa Gisbert, que propuso y realizó una restauración conservando la estructura original; as fachadas del tambo del cacique Quirquincho fueron remodeladas y se llevaron a este edificio elementos arquitectónicos de otros edificios coloniales derruidos en el siglo XX. El trabajo fue concluido en 1984.

Teresa Gisbert investigó también, tomando como base un trabajo de Silvia Rivera, las casas coloniales de caciques de Machaca, Pacajes (Gisbert, 1992) en la calle Viluyo de La Paz, ubicada entre los barrios de indios de San Sebastián y San Pedro, mostrando la estructura de la casa de estos caciques indígenas en la ciudad. La investigación de Gisbert permitió comprender mejor el rol de los caciques de la región y su papel dentro de las estructuras administrativas, en especial en la función de organizar la mita que se enviaba desde esta zona a Potosí, señalando que las casas servían posiblemente como alojamiento a los mitayos en su camino hacia la mina. Teresa Gisbert muestra que además de esta casa de caciques de los Pacajes de Machaca, destruida para ampliar la calle en 1988, existían otros tambos de caciques que alojaban a los mitayos de San Andrés de Machaca, Caquiaviri y Calamarca, de los que no quedan rastro.

En lo que se refiere a los caciques de las provincias de La Paz, anteriormente, con José de Mesa, Gisbert había estudiado también las casas de los caciques de sitios cercanos a la ciudad, como la casa de los caciques Siñani en Carabuco, y los escudos de armas de los caciques Guarachi de Machaca, que fue parte del señorío pacaje, que se complementaron posteriormente con los estudios de Gisbert, que permitieron conocer la forma en que los cacique se percibían a sí mismos, en su rol frente a su propia sociedad, y cómo concebían su papel ante la iglesia y la administración española, como sucedió con la pintura mural de la iglesia de Carabuco que representa el bautizo del primer cacique Siñani de la región colla de Carabuco, que lleva un uncu incaico, pintura sobre la que llamaron la atención Mesa y Gisbert y que luego fue tratada como parte del conjunto de representaciones analizado en años posteriores por Teresa Gisbert.

Todo el trabajo realizado por Mesa y Gisbert durante años de investigación conjunta fue reunido en la colección Historia del Arte en Bolivia y publicado en tres tomos (Gisbert y Mesa, 2012), que muestran el arte, la arquitectura y el urbanismo en el territorio que forma lo que hoy es Bolivia a lo largo de milenios, incluyendo arte popular, artes visuales, cine, fotografía y otros. La base de información de esos tres tomos (período prehispanico

hasta 1535, virreinal-colonial siglos XVI a XVIII, y período contemporáneo siglo XIX, XX y principios del XXI) está formada por las investigaciones realizadas por ambos e incluye las reflexiones posteriores desarrolladas por Gisbert a partir de 1980.

Paralelamente a la investigación relacionada con la historia del arte y la arquitectura, ellos trabajaron también con la historia de Bolivia, produciendo un texto, inicialmente con Humberto Vásquez Machicado y posteriormente con Carlos Mesa Gisbert, el llamado inicialmente Manual de Historia de Bolivia y posteriormente Historia de Bolivia, que hace un recorrido desde el origen de la población América principios del siglo XXI, en ocho ediciones entre 1958 y 2012.

Alrededor de 1970 fueron publicadas varias visitas y extirpaciones de idolatrías y comenzó a realizarse para Perú y Bolivia un intenso trabajo de historiadores que motivó a nuevas lecturas de los cronistas, a la revisión de documentación relacionada con los indígenas y a testimonios de historia oral que llevaron a mirar la historia andina desde una perspectiva diferente.

Teresa Gisbert, con la experiencia que había logrado después de muchos años de trabajo sobre la arquitectura y el arte, tuvo la visión y la capacidad de conectar las formas, imágenes y diseños con las historias locales y los sistemas conceptuales de donde surgieron. Después de 1970, Teresa Gisbert fue profesora en los cursos de restauración de UNESCO en Cuzco, y realizó constantes viajes por tierra entre esa ciudad a La Paz, llegando a conocer mucho mejor esta zona. Ella se refiere a esta experiencia diciendo “comencé a interesarme en la presencia del indio en la pintura virreinal y a descubrir una población como agente activo de su propia historia. Una primera aproximación mostraba un panorama desolado haciendo pensar que lo andino o había desaparecido o estaba demasiado oculto, y fue necesario aplicar una nueva metodología para obtener resultados”. El primer paso que ella dio fue el estudio de los mitos, buscando su supervivencia en la pintura y abriendo un camino académico de exploración novedoso y ligado al mundo indígena. De esta experiencia de ocho años nació el libro de Iconografía y mitos indígenas en el arte, publicado en 1980. Este trabajo muestra el arte, la arquitectura, la pintura, el grabado, la escultura, el arte efímero de la fiesta y las representaciones teatrales como expresiones de la sociedad heterogénea y plural que nació y se desarrolló en América. Este libro marca un giro hacia la búsqueda de los significados de las formas y las imágenes, y nos lleva a las estructuras del pensamiento y a las manifestaciones del imaginario de las sociedades indígenas a lo largo del tiempo, así como a sus propias transformaciones a través de la relación con el otro. Este libro recogió los mitos más importantes de la región del lago Titicaca y los relacionó con la iconografía de la arquitectura y la pintura de La Paz.

En 1985 se publicó uno de sus libros más importante, *Arquitectura Andina, historia y análisis*, firmado como Gisbert y Mesa (Gisbert y Mesa:1985) en el que se analiza la arquitectura, en el entendido de que “la arquitectura suele ser, ante todo, la expresión de toda la sociedad” (Gisbert y Mesa 1985: xvi). El análisis abarca un ámbito muy amplio, desde Colombia hasta Argentina estableciendo las principales características de la arquitectura andina en diferentes momentos de la historia. Uno de los capítulos sobresalientes del libro es el que se refiere a la Copacabana, la iglesia construida sobre el antiguo centro de culto prehispánico de la huaca de Copacabana, en la zona rural de La Paz, que es un importante ejemplo sudamericano de una estructura espacial de iglesia con atrio y posas, además de Callapa y Jesús de Machaca, otros templos de esta zona.

El análisis de las iglesias del altiplano permitió a los autores establecer las características más importantes de las iglesias del altiplano paceño, llevándolos a definir la existencia de una arquitectura mestiza del Collao, con otros ejemplos de iglesias paceñas como la de Sicasica. El libro retoma también la organización de los barrios de indios de la ciudad de La Paz y posteriormente de las características de la ciudad con la muralla que marcaba sus límites.

En 1988 el Instituto Panamericano de Geografía e Historia (IPGH) publicó en México *Historia de la vivienda y los asentamientos humanos en Bolivia*, en (Gisbert: 1988) en el que ella analiza el urbanismo, la diversidad morfológica, los sistemas constructivos y materiales usados en diferentes sitios rurales de Bolivia, estableciendo categorías y una tipología de la arquitectura de cada época y sitio, desde la época del Formativo; el caso de La Paz, desde Chiripa, pasando por Tiwanaku, las edificaciones aymaras del período Intermedio Tardío, la arquitectura inca en la región, y haciendo un análisis sobre los pueblos de reducción toledana, los pueblos coloniales paceños, como Copacabana y Sorata, y los conjuntos habitacionales y haciendas del siglo XIX.

Mientras que una parte de la producción de arte en la zona rural se expresó en la arquitectura y la pintura, otra gran parte continuó en un formato diferente, el textil. También a partir de 1980, la investigación de Gisbert y de su equipo (Silvia Arze y Martha Cajías) la llevaron a viajar por otros sitios del territorio boliviano buscando los ejemplares actuales y más antiguos del arte textil, tan propio del mundo andino, producido casi por su totalidad por mujeres. La búsqueda del contexto de este arte indígena en diferentes regiones de Bolivia, y también en La Paz, condujeron también al relevamiento de información en diferentes crónicas sobre las historias locales y las características de los diferentes grupos que se expresaron en un formato textil. Y el estudio de los textiles de la región de La Paz (que en el pasado formaron parte de collas, pacajes, callawayas), permitió relacionar estilos textiles presentes con iconografías de la arquitectura y con formas textiles que se mostraban

en lienzos coloniales y que fueron producidos por sociedades que expresaron colectivamente su identidad y su etnicidad en sus tejidos; los resultados de esta investigación fueron publicados en el libro *Arte textil y mundo andino* (Gisbert, Arze y Cajías:1987).

Desde 1980 en que salió a luz *Iconografía y mitos indígenas en el arte* hasta la primera década de 2000, Teresa Gisbert investigó, buscó imágenes, hizo análisis de las formas y los contenidos y los conectó. Continuando con el trabajo iniciado en *Iconografía* (Gisbert, 1980) escribió los resultados de esta búsqueda en el libro *el Paraíso de los pájaros parlantes*, publicado en 1999 (Gisbert: 1999) y completó la trilogía en 2016 con *Arte, poder e identidad*, investigando sobre las dos esferas que entraron en contacto en esta parte del continente a partir del siglo XVI, dos mundos culturales basados en sistemas conceptuales diferentes que se expresaron en sus propias formas de arte y arquitectura, así como en otras manifestaciones intangibles.

En estos tres libros tratan sobre temas del arte, la arquitectura y los textiles de La Paz, pero en realidad, no es la información sobre los objetos lo relevante en estos trabajos de Gisbert, sino más bien el enfoque más amplio y a la vez más preciso sobre las estructuras de pensamiento, los significados, los alcances de este mundo expresado en formas, que se fue construyendo con elementos diversos. Estos libros constituyen posiblemente, el aporte central del trabajo de Gisbert a la historia del arte, y permiten entender mejor las expresiones que llegan a nuestros ojos desde el paisaje, desde la piedra, desde los lienzos y los tejidos de esta parte del mundo.

Aunque el presente artículo trata solamente sobre los trabajos relacionados con La Paz, ciudad y sector rural, y es apenas una mirada rápida, es también una muestra del enorme alcance de una obra que llevó luz a la historia de la producción arquitectónica, del arte y del pensamiento que se desarrolló durante siglos en esta región. Teresa Gisbert murió en La Paz, su ciudad natal, en febrero de 2018, después de haber contribuido con su trabajo al conocimiento profundo de las sociedades que vivieron en este espacio y que desarrollaron aquí su pensamiento, su imaginario y su arte.

Referencias bibliográficas

Actas Capitulares de la ciudad de La Paz. (1966) Dos tomos. Edición comentada por Gabriel Feyles. La Paz HAM. H. Alcaldía Municipal de La Paz.

Angulo Iñiguez, Diego (1945, 1950, 1956) *Historia del arte hispanoamericano* tres tomos. Barcelona.

Bedregal, Yolanda (1948). *Reseña del arte en La Paz*. En *La Paz en su IV Centenario*. La Paz.

----- (1955) Contribución del indio boliviano a la arquitectura, escultura y pintura. Revista Khana 7, 8, La Paz.

Buschiazzo, Mario (1948) . Un interesante expediente arquitectónico del siglo XVI-II. Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (AIAA).

----- (1949) “El templo de San Francisco de La Paz”. Arte colonial sudamericano. Buenos Aires.

----- (1950) El Santuario de Copacabana. Arte colonial sudamericano. Buenos Aires.

----- (1961) Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica (1961). Emecé editores. Buenos Aires.

Carvajal, Rolando (2016) Historia del Museo Nacional de Arte. Erbol. Miércoles, 10 de agosto de 2016.

Gisbert, Teresa. (1980) Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Gisbert.

----- (1988) Historia de la vivienda y los asentamientos humanos en Bolivia
Instituto Panamericano de Geografía e Historia (IPGH). México.

----- (1992) Los curacas del Collao y la conformación de la cultura mestiza andina. En Tomoeda (ed) 500 años de mestizaje en los Andes. Museo de Etnología de Osaka, Japón.

----- (1999) El paraíso de los pájaros parlantes. La Paz: Plural.

----- (2016) Arte, poder e identidad. La Paz: Gisbert.

Gisbert, Teresa y José de Mesa (1985) Arquitectura Andina, historia y análisis. Embajada de España en Bolivia. La Paz.

----- (2012). Historia del Arte en Bolivia. 3 tomos. La Paz: Gisbert y Fundación Simón I. Patiño.

Gisbert, Teresa y de Mesa Gisbert, Andrés (2010), “El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino”. Fundación Visión Cultural, y PESSCA.

Gisbert, Teresa, Arze, Silvia y Cajías, Martha. (1987) Arte textil y mundo andino. La Paz: Gisbert.

Guarachi, Fernando y Vilela, Luis (1948). “Las artes plásticas”. La Paz en su IV Centenario. La Paz.

Giuria, Juan (1949). “Organización estructural de las iglesias coloniales de La Paz Sucre y Potosí.” Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (AIAA)

Fernández Naranjo, Nicolás (1948) “Aparición y evolución del arte religioso en La Paz”. La Paz en su Cuarto Centenario.

- Keleman, George (1951) *Baroque and rocó in Latin America* New York, the Mc-Millan Company
- Marco Dorta, Enrique (1955) *El barroco en la villa de Potosí*. Revista Sur, Potosí 1955.
- (1955) "Iglesias del siglo XVIII en Bolivia". *El arte en América y Filipinas* N. 4. Sevilla
- (1960) *Fuentes para el estudio del arte hispanoamericano*. Instituto Diego Velázquez, Sevilla.
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa (1953) *Los ángeles de la iglesia de Calamarca* Revista Bellas Artes N.1 La Paz.
- (1955) "El estilo mestizo en la arquitectura virreinal boliviana". *Khana* 7 y 8. La Paz.
- (1960) "Iglesias con atrio y posas en Bolivia". *Anales de la Academia de Ciencias de La Paz*.
- (1962 a) *La arquitectura mestiza en el Collao: la obra de Diego Choque y Mateo Maita*. Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (AIAA)
- (1962b) "San Francisco de La Paz". *Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana*. Presidencia de la República, La Paz.
- (1956) "La pintura altoperuana del siglo XVIII" *Khana* 17 y 18, La Paz.
- (1975) *Pueblos y barrios de indios en La Paz en el siglo XVIII*. Boletín del Centro de Investigaciones Historias y Estéticas de Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- (1958) *Arte de la platería en la diócesis de la Paz* 3:04 1954.
- Martínez, Françoise (2013)
- Mesa, José de y Teresa Gisbert (1982) *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 vol. Lima.
- (1983) *La pintura mural en Bolivia*. Compañía Boliviana de Seguros.
- (2005) *El manierismo en los Andes*. La Paz: Unión Latina.
- Soria, Martín (1956) *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Domingo Taladriz. Buenos Aires.
- La pintura en el Cusco y el alto Perú* 1959. The Library Congress. Washington.
- Villanueva, Emilio (1925) "Disquisiciones sobre arte colonial". *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society.
- (1925) "San Francisco de la Paz". en *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society.
- Vargas Ugarte Rubén (1947) *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Lima: Talleres gráficos Boicocoo y Cia.

Villarroel Claire Rigoberto (1952) Arte contemporáneo. Buenos Aires: Imprenta López.

(1958) “Medio siglo de pintura boliviana” Khana 31 y 32. La Paz.

Villagómez, Carlos (2012) Una vida dedicada a la historia del arte. La Razón 23 de diciembre de 2012. La Paz.

Wethey, Harold (1960) Arquitectura virreinal en Bolivia.

Teresa Gisbert: el barroco mestizo y el sincretismo religioso

Teresa Gisbert, the baroque mestizo and religious syncretism

Fernando Cajías de la Vega
Universidad Mayor de San Andrés
E-mail: fernandocajias@hotmail.com

Resumen

Teresa Gisbert, en su vida académica tuvo tres facetas: formadora, gestora e investigadora. Su labor de investigadora se puede dividir en dos partes: las investigaciones que realizó en trabajo conjunto con su esposo José de Mesa y los que realizó individualmente.

En la primera parte, ambos arquitectos realizaron un exhaustivo registro, investigación y difusión del arte producido en la época colonial. Su aporte fundamental fue el descubrimiento de la existencia de un arte mestizo, una recreación propia del barroco traído desde Europa.

Por diversas circunstancias, a partir de la segunda mitad de los 80s, Teresa Gisbert escribe en forma independiente, incorporando investigaciones sobre el arte textil indígena y, especialmente, enriqueciendo el análisis del arte, con el estudio del sincretismo religioso, vinculando la iconografía católica con la iconografía y mitos indígenas.

Palabras Clave: Charcas, Arte mestizo, sincretismo religioso

Abstract

Teresa Gisbert's academic life has three aspects: trainer, manager and researcher. Her work as a researcher can be divided into two parts: the investigations she carried out in joint work with her husband José de Mesa and those carried out individually.

In the first part, both architects realized an exhaustive registration, investigation and dissemination of the art produced in the colonial era. Her main contribution was the discovery of the existence of a mestizo art, a recreation of the baroque brought from Europe.

Under various circumstances, from the second half of the 80s, Teresa Gisbert writes independently, incorporating research on indigenous textile art and especially enriching the analysis of art, with the analysis of religious syncretism, by linking catholic iconography with indigenous iconography and myths.

Keywords: Charcas, Art, Mestizo, Religious Syncretism

Licenciado en Historia de la U.M.S.A (La Paz). Doctor en Historia de América de la Universidad de Sevilla. Catedrático de las carreras de Historia y Turismo de la U.M.S.A. y del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana en La Paz. Sus temas de investigación son la historia de Atacama, causas y consecuencias de la Guerra del Pacífico, la sublevación de Oruro de 1781, la historia de la ciudad de La Paz, procesos y expresiones culturales de Bolivia, especialmente la Fiesta.

Introducción

Teresa Gisbert, entre otras muchas, destacó como intelectual en tres importantes facetas: como formadora, como gestora cultural y como historiadora- investigadora.

Como formadora fue durante varios años catedrática de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y tuvo la capacidad de formar no solo estudiantes sino también discípulos, entre los que tuve el honor de ser parte. Su capacidad formativa se extendió a los centros de investigación y gestión que le tocó dirigir, como el Instituto de Estudios Bolivianos, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Constituyó equipos de trabajo especializados en una de las actividades más importantes, pero además más compleja: la salvaguarda del patrimonio material de Bolivia. Esta labor la cumplió junto a su esposo José de Mesa. La defensa del patrimonio, desde la década de los años 1960 hasta nuestros días, ha enfrentado y enfrenta a las diversas corrientes del desarrollismo.

Los mencionados arquitectos-historiadores se convirtieron en mentores de un pequeño pero eficiente ejército de patrimonialistas que, en el último medio siglo, ha logrado salvar una parte importante del patrimonio cultural artístico e histórico. Pese a ello, este no ha podido impedir daños irreparables ante el poder de sectores desarrollistas ahistóricos y de las mafias dedicadas a la apropiación indebida.

El entorno más cercano de los esposos Mesa Gisbert fue denominado, un tanto en broma, “los barrocos mestizos”, en alusión a uno de sus aportes conceptuales más importantes.

Precisamente esa labor formadora fue complementada con la labor de ambos como gestores culturales. Su generación, como la nuestra, tuvo que combinar la formación, la investigación y la gestión cultural. Es decir, no sólo formar, no sólo investigar, sino involucrarse directamente en las tareas

que hay que realizar para lograr cumplir con las medidas de salvaguarda que requiere todo plan de manejo del patrimonio cultural.

Como gestora cultural, Teresa Gisbert participó en actividades de inventario, catalogación y registro; en tareas de puesta en valor como conservación y restauración; en tareas de investigación del patrimonio; en difusión mediante folletos, artículos y libros y, como ya dijimos, en formar profesionales dedicados al patrimonio así como en la concientización del público. Llegó a ocupar cargos institucionales de primera importancia para el tema patrimonial, tales como Directora del Museo Nacional de Arte, Directora del Instituto Boliviano de Cultura, Directora del Instituto de Estudios Bolivianos de la UMSA. Esa labor, junto a don Pepe, se extendió hacia la hermana república del Perú.

Su labor de investigación. Primera parte: El barroco mestizo

Su tercera faceta fue la de investigadora-historiadora. Esta labor se puede dividir en dos partes: las investigaciones que realizó en trabajo conjunto con su esposo José de Mesa y los que realizó individualmente, en la última parte de su vida.

En la primera parte, ambos arquitectos realizaron un exhaustivo registro, investigación y difusión del arte producido en la época colonial, fundamentalmente de la pintura, de la arquitectura y de la escultura y también, aunque con menos intensidad, de la literatura.

Con el impulso de estos arquitectos, entre 1961 y 1962 se publicó la serie “Arte y Artistas. Biblioteca de Arte y Cultura”, con el patrocinio de la Dirección Nacional de Informaciones de la República de Bolivia, a cargo de Jacobo Libermann. La investigación y producción de los folletos estuvo a cargo de José de Mesa y Teresa Gisbert como investigadores del Instituto de Investigaciones Artísticas de la Universidad Mayor de San Andrés. Estos folletos contemplan sobre todo obras de arte de la época colonial, pero también trabajos de la época prehispánica y del arte republicano¹.

A pesar de la importancia de las publicaciones anteriormente mencionadas, sus tres obras clásicas que reflejan su gran erudición en el arte de la época colonial son las siguientes: Holguin y la pintura virreinal en Bolivia

1 Esta biblioteca contempla en la serie dedicada a monumentos: San Francisco de La Paz, Iglesias de Oruro y Templete Semisubterráneo de Oruro. En la serie de pintores: Melchor Pérez de Holguin, Bernardo Bitti, Gregorio Gamarra, Gaspar Berrio y pintores del siglo XIX. En la serie escultores: Emiliano Luján, Marina Núñez del Prado y Gaspar de la Cueva. En la serie museos: Pinacoteca Nacional, Museo Charcas, Pintura Contemporánea, Casa de Murillo, Casa de la Moneda. Finalmente, en la serie letras: Teatro Virreinal en Bolivia.

(primera edición en 1956 y la segunda edición, la más difundida, en 1977), Bolivia. Monumentos Históricos y Arqueológicos (publicado en México en 1970 por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia), y la tercera, Escultura virreinal en Bolivia (publicada por la Academia de Ciencias de Bolivia en 1972).

Durante esta primera etapa, ambos investigadores también publicaron su famoso manual *Historia de Bolivia* en colaboración con el destacado historiador Humberto Vazqu ez Machicado; la primera edición se publicó en 1958; posteriormente el libro ha merecido muchas otras ediciones.

En la década de los años 1970, publicaron varios libros en la serie “Cuadernos de Arte y Arqueología. División de Extensión Universitaria. Instituto de Estudios Bolivianos U.M.S.A.”².

Todos los trabajos de esta primera época, sin excepción, reflejan una profunda erudición. Por ello, toda investigación sobre el arte colonial necesariamente tiene que recurrir a las obras anteriormente señaladas. Al igual que muchas obras históricas de su generación, se trata de libros predominantemente descriptivos incluyendo los más mínimos detalles de la obra. Sin embargo, aunque no con la misma dedicación, ofrecieron importantes aportes teóricos. Uno de ellos fue denominar a la época colonial como “ poca virreinal”, adhiriéndose a la teoría de que las Indias no eran colonias, aspecto que actualmente sigue en debate.

Sin duda su aporte fundamental fue el descubrimiento de la existencia de un arte mestizo, especialmente en el siglo XVIII. Paradójicamente, fueron acusados, durante la Revolución Universitaria de 1970³, de “hispanistas” por su especial dedicación al arte del periodo del dominio español. Pero, como recordaba la propia Teresa Gisbert durante sus clases, desde el primer momento de sus investigaciones, se dieron cuenta que el arte producido en América, especialmente el de Charcas, no era una copia fiel del arte hispano sino una recreación propia.

Esa recreación propia no sólo se debía a la creatividad de los artistas sino a la influencia de una fuerte cultura indígena. Si bien esto se dio con más fuerza en el barroco del siglo XVIII, la presencia de artistas indígenas y mestizos, así como la adaptación de lo indígena a los cánones de la iconografía y del arte católico, se produjeron desde la colonia temprana.

Tal como manifiestan los autores en varios de los textos referidos, la estructura renacentista fue enriquecida con el atrio, espacio al aire libre que

2 Por ejemplo el número 2: “El pintor Mateo Pérez de Alesio” (1972).

3 La Revolución Universitaria de 1970 significó un necesario cambio en la estructura académica y política de nuestras universidades. Sin embargo, se cometieron varios excesos a nombre del “veto estudiantil” que consistía en expulsar a docentes, que según las asambleas revolucionarias no podían seguir enseñando en la universidad.

llenaba la expectativa de naciones quechuas y aimaras acostumbradas a realizar su culto a cielo descubierto. En 1583, un artista indígena, Francisco Tito Yupanqui, realizó la famosa escultura de la Virgen de Copacabana.

El uso del término “mestizo”, para analizar al barroco del siglo XVIII, aparece desde sus primeras obras. En la presentación de la “Biblioteca de Arte y Cultura” se afirma: “la rica tradición prehispánica, junto a los valores de raigambre hispánica, formaron en el siglo XVIII lo “mestizo” máxima expresión de los valores humanos del hombre del Ande” (Mesa-Gisbert, 1962a).

En la introducción al folleto dedicado a la iglesia de San Francisco de La Paz, reconocen la influencia que tuvieron, para la utilización del término, los estudios de Harold Wetthey quien califica “el estilo mestizo como el producto híbrido de dos aportaciones culturales: la indígena, y la española o europea” (Mesa-Gisbert, 1962b: 1).

En esa misma introducción, establecen que el estilo nació en la década de 1670-80 y terminó en la década de 1780-90 como consecuencia de la derrota de la Sublevación General del Indios. Analizan brevemente las causas económicas y sociales que explican el éxito de este estilo: “socialmente responde este estilo para el periodo en que mayor actividad y eclosión tuvo la sociedad mestiza- indígena de las tierras altas” (Ibíd.)

Califican al estilo mestizo como

... una forma de barroco que se desarrolló en el Virreinato del Perú... que se sustenta por una decoración que es diferente a la usada en España y el resto de América. Esta decoración es muy variada, pero sus motivos responden a tres grupos fundamentales: a) flora y fauna tropical americana: papayas, piñas, monos y papagayos; b) motivos de ascendencia renacentistas: sirenas, mascarones y algunos monstruos y; c) motivos precolombinos: mascarones, pumas, etc.” (Ibíd.).

Concluyen en su análisis afirmando: “a veces se ha pensado en el “estilo mestizo” como un arte provincial del arte barroco español; nosotros creemos que constituye la modalidad más representativa del arte americano y la más auténtica manifestación de un grupo social: la sociedad mestiza” (Ibíd.).

En la introducción histórica de su libro Bolivia. Monumentos..., analizan los diferentes estilos arquitectónicos como el renacentista, barroco, neoclásico, el de las Misiones Jesuíticas y obviamente el “estilo mestizo”. En este análisis, reiteran que es un estilo sobre todo diferente en la decoración consistente en: “a) flora y fauna tropical americana, b) motivos de ascendencia manieristas: sirenas, mascarones grotescos; c) motivos precolombinos; monos, pumas y; d) elementos que responden a la tradición cristiana pre renacentista” (Mesa-Gisbert, 1970: 15).

Como puede verse en esta cita, esta propuesta se diferencia de su primera interpretación en algunas precisiones. Reconocen también que “esta

modalidad del barroco, o nuevo estilo es llamado ‘barroco andino’ por unos y ‘estilo mestizo’ por otros” (Ibíd.). También afirman que se dio sobre todo en el sector aimara, especialmente en La Paz, Oruro y Potosí. Añaden además que es probable que “estas diferencias con el estilo de origen se deban a un punto de vista distinto que responden plenamente a la sensibilidad indígena” (Ibíd.). Pese a lo importante de esta introducción al tema que nos preocupa, la mayor parte del libro es descriptiva.

No se ha encontrado la aplicación del término mestizo a escuelas pictóricas. En cambio, en el texto de *Escultura Virreinal en Bolivia*, los autores dedican un capítulo a Tito Yupanqui y los escultores indios, otro a los maestros indios del siglo XVIII y las escuelas locales y, en lo que más nos interesa, en el capítulo titulado “El retablo del siglo XVIII y el estilo mestizo”, reiteran brevemente las características de la decoración de este estilo, añadiendo la presencia del “hombre verde”⁴ y mujeres con el busto desnudo. Lo interesante de este capítulo es la descripción de varios ejemplos (Mesa- Gisbert, 1972c: 197-207)

Una década después, publicaron su famoso libro *Arquitectura andina. Historia y análisis* (1985). A diferencia de las anteriores publicaciones en las que dedicaron pocas páginas a la interpretación teórica, en esta obra, medio centenar de páginas se enfocan tanto en analizar la estructura de las iglesias como su decoración. Lo interesante es que extienden la presencia del estilo mestizo no sólo al territorio de Charcas y Perú, sino también a México y Guatemala. Amplían el análisis del significado de la flora y de la fauna. Analizan la vinculación del mono como dios de las construcciones, la sirena en la tradición clásica y en la tradición indígena, el delfín y el mito de la resurrección, etc. Lo más interesante es su defensa del uso del término “mestizo” para calificar el barroco del siglo XVIII, respondiendo así a detractores como George Kuber. Afirman que “la arquitectura barroca desarrollada en América se independiza de los moldes europeos a principios del siglo XVIII” y, que la arquitectura barroca del siglo XVIII “es el resultado de una mezcla tanto de elementos, como de cultura, y de maneras de interpretación; por eso la denominación mestiza” (Mesa-Gisbert, 1972d: 275).

Años más tarde, la propia arquitecta Teresa Gisbert señalaba que el uso del término mestizo se debió también a la influencia de una época (1960-1980) en la que se puso en valor el mestizaje como uno de los objetivos de políticas culturales emergentes de la Revolución Nacional de 1952 con el fin de promover la integración cultural.

4 Se denomina hombres y mujeres verdes por su vinculación a la fertilidad, representada por abundante vegetación o por presentar mujeres embarazadas o dando a luz.

Su labor de investigación. Segunda parte: el sincretismo religioso

Por diversas circunstancias, a partir de la segunda mitad de la década de 1980, Teresa Gisbert escribe de forma independiente o en coautoría con otros investigadores. Esa década es una época de fortalecimiento de las identidades regionales e indígenas, cuando se criticó las políticas de integración cultural y se proclamó la vigencia de la diversidad cultural y así se fortaleció a varios de los componentes de la pluriculturalidad boliviana, especialmente las naciones indígenas, relegando a un segundo plano a las expresiones culturales mestizas.

En ese contexto, Gisbert estudió una de las expresiones artísticas más representativas del mundo indígena: el arte textil. Publicó en coautoría con Silvia Arce y Martha Cajías el libro *Arte Textil y Mundo Andino* (1987), obra que describe y analiza los estilos, simbolismo, características, iconografía y tecnología del arte textil de diversas zonas de Bolivia.

Las autoras afirman en el marco histórico que:

“la textilera indígena que aún se realiza en Bolivia es testimonio de una cultura y de un modo de vida que quedó muy atrás en el tiempo. Se trata de un momento histórico con el cual los habitantes de Bolivia se han identificado a través del subconsciente colectivo reteniendo símbolos que aun habiendo perdido su significado original siguen siendo las señales visibles de un esquema cultural dado (Gisbert, Arze, Cajías, 1987: 7).

En su análisis se habla más de sincretismo religioso en el mundo andino que de mestizaje:

...a raíz de la conquista surge durante el siglo XVI, una concepción religiosa producida por la mezcla de los dogmas y conceptos cristianos con los antiguos cultos prehispánicos. Esta unión es la respuesta a la invasión occidental de parte de una sociedad que no quiere perder sus antiguos dioses pero que acepta la doctrina cristiana, toda esta problemática se evidencia en expresiones artísticas que de uno o de otro modo expresan el sincretismo de dos mundos contrapuestos (Ibíd.: 9).

Analizan ejemplos de seres míticos como Tunupa, la identificación cristiana con el Sol, de María asimilada a la Pachamama, de la Virgen Cerro, etc. Pese a la prohibición de representaciones de deidades en formas de aves, estas sobrevivieron. Sin embargo, también reconocen, por ejemplo, al analizar los textiles de Charazani (La Paz), que en su iconografía presentan elementos pre-incas e incas conviviendo con elementos hispanos (caballos), republicanos y contemporáneos (helicópteros). Al ser el textil un reflejo de la vida de

las tejedoras, a pesar de representar el textil de Charazani un arte de profunda raigambre indígena, no deja reflejar contenidos culturales foráneos. Finalmente, las autoras analizan profundamente la función ritual del tejido, que no tiene otro tipo de indumentarias.

Otro libro fundamental que refleja el pensamiento de Teresa Gisbert es *Iconografía y mitos indígenas en el arte* ([1980] 1994). Al igual que su libro sobre los textiles, su estudio remarca mucho más la presencia indígena. Precisamente estudia en profundidad en el capítulo primero “Los mitos prehispánicos en el arte virreinal” tales como la Virgen María y la Pachamama, la sacralización de la montaña, Santiago e Illapa (dios del rayo), la iconografía cristiana de Tunupa, Qesintuu y Umantuu, las sirenas indias del lago Titicaca. También analiza en los capítulos posteriores la presencia indígena modificante de las composiciones cristianas, los Incas en las pinturas, la iconografía de la captura de Atahualpa.

Es un libro que, sin dejar la descripción, analiza mucho más en profundidad la integración entre lo europeo y lo indígena. En la introducción insiste en denominar al nuevo estilo barroco andino como “estilo mestizo”. Argumenta la convivencia entre la cultura indígena que subsiste y la cultura hispano cristiana que procura implantar nuevas maneras de ver el cosmos. Afirma que “el estudio de los símbolos permite constatar la pervivencia de mitos prehispánicos en el arte virreinal” (Gisbert, 1994: 7).

Reconoce que:

... los mitos no se presentan nunca simples, mucho menos en culturas superpuestas... en necesario tener en cuenta que los elementos que conforman un mito no valen por sí mismos, lo que cuenta es las relaciones entre éstos elementos. La ecuación Virgen-Montaña muestra una relación constante que se puede aislar o modificar (Ibíd.: 6).

“La cultura indígena ha dejado huellas y señales, que es necesario recoger y registrar” (Ibíd.: 14). Destaca por lo tanto el aporte de la cultura indígena a las artes, no sólo en el periodo colonial sino también en la república: “En general nos hallamos ante mitos, anhelos e ideas americanas, expresadas en lenguaje occidental. Algunas veces este lenguaje es modificado como ocurre en el barroco mestizo” (Ibíd.: 14).

El libro *El paraíso de los pájaros parlantes*. La imagen del otro en la cultura andina (1999) complementa una trilogía fundamental para la comprensión de los imaginarios en el arte. Analiza la cultura de los indígenas en el mundo virreinal: el culto a los muertos, las imágenes de Illapa, la serpiente Amaru. En contraposición, también analiza el humanismo occidental y el pensamiento medieval así como el barroco y su visión de la muerte. También la diversidad cultural y la fuerte presencia de los otros en el imaginario.

En este libro, no abandona la descripción de las obras de arte pero avanza cualitativamente en su interpretación. Este libro revela un profundo y erudito estudio de la política católica de evangelización. Analiza los textos del Concilio de Trento, libros de la época como el Paraíso en el Nuevo Mundo de León Pinelo, así como documentos oficiales de la iglesia.

Profundiza su análisis del sincretismo religioso, especialmente en el capítulo sobre las imágenes de Illapa: estudia como indígenas y españoles lo veían como un dios plural, dios del trueno, del rayo y del relámpago, pero además como un dios guerrero y un dios serpiente. Analiza el proceso de cómo el apóstol Santiago fue identificado con Illapa y cómo en la época colonial –y podemos añadir en la actualidad– continua el culto al dios prehispánico del rayo bajo el nombre de Tata Santiago.

Continúa con el análisis de las otras divinidades fusionadas en el imaginario pero con mayor reflexión que en sus anteriores textos. La novedad de este libro es la vinculación entre las dos visiones, la indígena y la hispana, respecto al paraíso. Estas miradas sobre el paraíso permiten una visión del otro que está más allá del mundo andino, el mundo de las tierras bajas y su paisaje poblado de árboles y pájaros.

Explica cómo era complejo para los doctrineros de la fe cristiana explicar el cristianismo a los pueblos andinos y como tuvieron que adecuarse “a la realidad andina valiéndose de símiles y de metáforas. Esto permitió presentar a la Virgen como sustituta de la Pachamama; a los ángeles como seres que controlan el universo visible, a Santiago como Señor del Rayo” (1999: 149). Pero también relacionar el “Hanacpacha” o paraíso para los pueblos andinos con el paraíso cristiano. Así coincidió la idea de un paraíso florido en contraste con el árido altiplano: “las delicias del Edén se pueden representar en árboles cargados de frutos donde posan las aves” (Ibíd.: 151).

Se trata de un paraíso parecido al Antisuyo, el territorio de las tierras bajas habitado por seres míticos como los loros, “pájaros que tenían el don del habla”.

Conclusión

A modo de conclusión, es importante recordar la sentencia de doña Teresa:

... todo este mundo conceptual se transmitió por medio de la escultura y la imagen pictórica. La floresta del Antisuyo se representó en querus prehispánicos y también esta floresta que recuerda las tierras calientes... invade no sólo los lienzos sino también las portadas de las iglesias, colocando en el mundo místico cristiano papayas, loros, monos y piñas. Esta arquitectura denominada mestiza,

por la mezcla de elementos europeos e indios que tienen en su decoración se enseñoa de las iglesias que se construyeron en el siglo XVIII entorno al lago Titicaca, el Arequipa y Potosí (Ibíd.: 154).

En ese sentido, es importante mencionar a Peter Burke cuando establece que no solamente hay que considerar las imágenes como una ilustración sino como una fuente histórica, especialmente para la historia de las mentalidades. Este es el gran aporte de Teresa Gisbert al demostrar que en la arquitectura, escultura y pintura, tanto en la época prehispánica como en la época colonial, estaba la imagen del uno y del otro. Una imagen real pero, en la mayoría de los casos, producto de un imaginario muy difícil de entender plenamente.

Una de las grandes dificultades es que la simbiosis religiosa en el arte del siglo XVIII, a diferencia de lo que sucede en la actualidad, no estaba claramente explícita sino representada por metáforas y símbolos.

Por ejemplo en Copacabana, no se puede observar la fusión entre María y la Pachamama en la imagen de la Virgen de Francisco Tito Yupanqui. Esa fusión existe en la mente de muchos devotos, manifestada explícitamente en los rituales casi simultáneos de la bendición y ch'alla de sus vehículos.

Todavía hay temas en debate, como la denominación de arte mestizo o si es mejor hablar de simbiosis religiosa o de sincretismo religioso; si esa evidente fusión de símbolos cristianos con símbolos de la religiosidad indígena se debió a un plan católico de evangelización en la colonia tardía o si demuestra más bien la resistencia cultural indígena, o si se trata de un encuentro de ambas causas. Lo cierto es que no hay todavía un denominativo que reemplace plenamente al de “arte mestizo”.

Por último, con lo recordado en este breve ensayo, se puede observar que la investigación de doña Teresa Gisbert, desde la primera parte realizada con don José de Mesa, hasta la última línea de su importante trilogía individual, forman parte de un todo. Su exhaustivo registro de la primera parte permite su profundo análisis de la segunda. Por ello, ambas etapas son igualmente importantes para el conocimiento de la historia del arte en nuestro país, en la región, el continente y el mundo. El barroco mestizo refleja como tantas otras expresiones culturales los caminos de ida y vuelta entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Bibliografía referencial

Gisbert Teresa (1999). El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Plural editores; Universidad Nuestra Señora de La Paz.

___ ([1980] 1994). Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Editorial Gisbert.

Gisbert Teresa; Silvia Arze; Martha Cajías (1987). *Arte textil y mundo andino*. La Paz. Editorial Gisbert.

Mesa José de; Teresa Gisbert (1985). *Arquitectura Andina 1530-1830. Historia y análisis*. La Paz. Embajada de España en Bolivia.

___ (1977). *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz. Editorial Juventud.

___ (1972). *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz. Academia de Ciencias de Bolivia.

___ (1970) *Bolivia monumentos históricos y arqueológicos*. México. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

___ (1962a) *Iglesias de Oruro*. La Paz. Serie Arte y Artistas. Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.

___ (1962b) *San Francisco de La Paz*. La Paz. Serie Arte y Artistas. Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República.

Mesa José de; Teresa Gisbert; Humberto Vázquez - Machicado (1958). *Manual de historia de Bolivia*. La Paz. Editorial Gisbert.

Para seguir buscando el Paraíso

To continue searching for Paradise

Thérèse Bouysse-Cassagne

Centre National de la Recherche Scientifique / French National Centre for Scientific Research, Sciences Humaines.

E-mail: therese.bouysse.cassagne@gmail.com

Resumen

El libro de Teresa Gisbert, *El Paraíso de los pájaros parlantes*, se basa en el mapa de León Pinelo para situar el Paraíso en los Andes y encontrarlo en los cuadros del barroco que estudia. La autora del presente artículo busca, a su vez, el Paraíso en las fuentes del Medievo europeo y en particular en los principales mapas que lo diseñaron, antes del descubrimiento de América. Se trata de un diálogo con la obra de Teresa Gisbert, en el que la investigación está pensada como una *Navegatio* hacia lo desconocido y donde lo imaginario precede siempre lo conocido.

Palabras claves: *Navegatio* de San Brandan, búsqueda del Paraíso en los mapas de la Edad Media

Abstract

The book of Teresa Gisbert, El Paraíso de los Pájaros parlantes, is based on the map of Leon Pinelo as a basis for locating the Paradise in the Andes, in the baroque paintings she studied. The author of this article, in turn, looks for Paradise in the sources of the European Middle Ages and in particular in the main maps that represented it, before the discovery of America. It is a dialogue with the work of Teresa Gisbert, in which the research is thought as a "Navegatio" towards the unknown and where the imaginary always precedes the known.

Keywords: *Navegatio* of Saint Brendan, Search for Paradise on maps of the Middle Ages.

En París, durante una larga sobremesa Philippe te dio a conocer el libro *La Navegatio de Saint Brandan* y así es como empezamos a hablar del Paraíso. Con las prisas y

el entusiasmo que te caracterizaban, al día siguiente tuve que acompañarte a una pequeña editorial que se encuentra frente a la Sorbona donde compraste el libro en cuestión. De vuelta en Bolivia, escribiste *El Paraíso de los Pájaros parlantes*.

Fecha de recepción: 21 de noviembre 2018

Fecha de aceptación: 10 de diciembre 2018

Master en literatura hispano americana, diploma de Ciencias políticas, Doctorado de etnohistoria. Actualmente es Directora de Investigación emérita en el C.N.R.S. (Paris, Francia). Publicaciones: ver libros y artículos en www.academia.edu: *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV-XVI)*. La Paz: hisbol, 1987; *LLuvias y Cenizas, Dos Pachacuti en la historia*. La Paz: hisbol, 1988; “*Saberes y Memorias en los Andes*”. *Thierry Saignes in memoriam*, Paris – Lima: IHEAL-IFEA, 1997; *San Bartolomeo dalle Eolie alle Ande*, Onlus: Centro di Documentazione e Ricerca per la Sicilia Antica “Paolo Orsi”, 1999; con Tristan Platt, Olivia Harris y Thierry Saignes, *Mallku, Inca, Rey. Historia de la confederacion Qaracara-Charka*. La Paz: Institut Français d’Etudes Andines, Ambassade de France en Bolivie, Institute of Latin American Studies (Londres): Goldsmith’s College (Londres), University of St Andrews, Institute of Andean Research (New York), Inter-American Foundation (Washington), Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2006.

1. “Navegar es preciso”

Según estudios recientes, *La Navegatio de San Brandán* fue escrita alrededor del año 800 (Savinia Lenoble 2017). Se trata de una obra muy leída durante la Edad Media que abunda en seres fantásticos y citas de referencias, principalmente sacadas de los bestiarios, de los autores de la Antigüedad y de la Biblia.¹ Numerosas adaptaciones de la *Navegatio* existieron y su gran difusión demuestra el éxito que tuvo durante el Medievo, de tal modo que diversos fueron los debates acerca de ella. Muchos se preguntaban si se trataba de un verdadero viaje, de una alegoría monástica, de un relato legendario céltico, de una epopeya cristiana.

A partir del siglo VII, la mayoría de las representaciones del mundo disponibles en la Europa cristiana las constituían los mapas de un mundo dividido en los tres continentes post- diluvianos.

No cabe duda que León Pinelo, hombre de gran tradición hebraica, pero sobretodo lector culto, llegó a conocer entre 1645 y 1650 el primer gran libro del Medievo que le había precedido en su búsqueda del Paraíso, cuando escribió su *Paraíso en el Nuevo Mundo*.

Son estas primicias, antes que se descubriera América, que nos interesaran aquí, en este breve homenaje a Teresa Gisbert y a su gran obra, con el fin de seguir con un dialogo que habíamos entablado hace años, cuando ella todavía estaba entre nosotros.

Conforme con la idea de que el Paraíso tenía una existencia terrestre, lo buscaremos no solo en los textos sino también en las imágenes de los mapas. No se tratará de hacer una historia de la cartografía, que no nos incumbe y que ya se hizo, sino de presentar algunas de las representaciones del mundo

1 Como aquel monstruo marino, el Jasconius, que se parece a otro que se encuentra en la *Historia Natural de Plinio*, en el Libro IX, 2-11 dedicado a los animales acuáticos en el que describe los monstruos del Atlántico y del océano Indico.

que incluyen el Paraíso, imágenes que se abandonarían paulatinamente a medida que el imaginario que sustentó los grandes descubrimientos dejara más espacio a un conocimiento empírico real (de Smet, 1967: 326-335).

Teresa Gisbert, basándose en el libro de Pinelo y en su famoso mapa americano, encontró a su vez su Paraíso, lejos del mar, al contrario del de la *Navegatio*. Lo hallo en las verdes y edénicas imágenes de un barroco altiplánico que mezclaban varios de los grandes mitos medievales que encontramos en la *Navegatio*, con las creencias andinas. Sorprendiéndonos, una vez más, al demostrar que gente que vivía en un paisaje reputado yermo como el altiplánico, era capaz de imaginar y representar un mundo rebosante de flores, árboles y pájaros que plasmaba un ideal paradisiaco y evocaba al mismo tiempo las tierras bajas constituyentes de su imaginario y los grandes símbolos de la fábula cristiana. Se trata de un Edén americano, un jardín de las delicias renovado, en el que las páginas del libro de Teresa Gisbert subvierten las imágenes de aquel primer jardín plantado por Yahvé en la Biblia, donde crecían el árbol de la Vida y el del Conocimiento y brotaban los cuatro ríos del Paraíso.

Pero volvamos, a nuestro punto de partida, la *Navegatio*, un libro que trata de un viaje iniciático que combina el imaginario y la reflexión cristiana relacionada con la búsqueda del Paraíso terrenal. Es a la vez un viaje en el mundo de la maravilla y en el corazón de la fe cristiana (Savinia Lenoble, 2017: 11). Acercamientos entre algunos lugares geográficos, como las islas Feroe o Islandia y el texto de la *Navegatio* inducen sin embargo en pensar que algunos elementos de carácter maravilloso pudieron inspirarse en verdaderos descubrimientos y aventuras marítimas (Ibíd.: 68), como lo sugieren algunos mapas antiguos.

La vida de San Brandán, que se sitúa en la larga tradición de las hagiografías irlandesas, ofrece, sin lugar a duda, un conocimiento geográfico y topográfico de Irlanda, pero sobretodo se construye en torno a una “peregrinación”, un viaje marítimo, como búsqueda de un modo de vida monástica tanto simbólico como real. El historiador francés Jacques Le Goff, que tanto se interesó en el Occidente del Medievo y en sus creencias, en el capítulo II de su *Imaginario medieval*, dedicado al imaginario cristiano en el desierto, se interesaba en el mar como lugar predilecto de las peregrinaciones irlandesas y escribe

... desierto insular más que otro buscado por los monjes celtas y nórdicos, quienes escribieron un gran capítulo de la antropología histórica del desierto marítimo, de los desiertos del mar y del frío

(...)

para estos monjes el mar tomo el lugar del desierto de Egipto.

San Brandán, cuya herencia marítima ha sido contada por uno de los libros con más éxito del Medievo, la *Navegatio Sancti Brendani*, navega de isla en isla encontrando maravillas y monstruos, esquivando el infierno, llega finalmente al Paraíso². (Le Goff, 1985: 64).

No podemos descartar la idea que varios relatos orales que circulaban en Irlanda (los *echtrae*) que trataban del viaje de un humano hacia el otro mundo del imaginario céltico, hayan podido inspirar la *Navegatio*. Otra tradición, más cristiana, la de los *immram*, se distinguía de la anterior por situar el viaje –y no el destino– en el corazón del relato y es probable que ambas hayan influido en la idea del paradisiaco destino de la *Navegatio*. La *Navegatio* retoma indudablemente elementos constitutivos de ambos géneros. Varios críticos compararon también esta obra con la *Eneida* de Virgilio y, efectivamente, el libro se construye como un largo viaje compuesto por más de diez y siete etapas, algunas de ellas constituidas en torno a varias islas, entre ellas figura la famosa “isla de los pájaros” que inspiró a Teresa Gisbert el título de su libro.

El “*Paradysus aviium*” es la cuarta isla encontrada por Brandán y está cubierta de árboles en flor cuando, desde su barco, la divisan los monjes navegantes. Conviene entonces remontar un río para llegar a ella. Brandán, que se quedó en el barco mientras su tripulación pone pie en tierra, nota improvisadamente encima de su cabeza un árbol lleno de pájaros blancos. Frente a esta multitud de aves, estalla en llanto y suplica a Dios que le revelase el misterio de esta aparición. Nuestro santo los identifica en seguida como los enviados de Dios cuando uno de ellos, que se posó en la proa de su barco, le habla.

Al momento de partir, aquel pájaro completa su profecía diciendo que la tripulación festejara Pascua en la mismísima isla y, mientras zarpa el barco, los pájaros empiezan a cantar salmos.

Sin embargo, las prácticas litúrgicas de los pájaros son algo sorprendentes. En vez de recitar los salmos se contentan con repetir su primer verso. Una liturgia entera parece, a pesar de todo, haber sido respetada. En realidad, estos pájaros son los ángeles neutros que aparecen en algunas de las versiones apócrifas de la Biblia y que no tomaron partido ni por Dios ni por Satanás cuando el Arcángel San Miguel peleó con el dragón. Son aquellos ángeles que Dante cita en su Infierno (III, 37-42).

Según la *Navegatio*, algunos ángeles no hubiesen entrado ni en las filas del Señor ni de Satanás. Al no haber sido enviados al Infierno, se habrían quedado en la Tierra, transformándose en pájaros los días festivos³.

2 La traducción es mía.

3 Sin embargo, según otra interpretación distinta, los pájaros no serían otros que unos ángeles que hubiesen servido al Príncipe de la Tinieblas y que estuvieron condenados a cantar al Creador (Lecoq, 2002: 44).

Aquí tenemos entonces el inicio de la leyenda, que irá ganando terreno en los Andes y se expresará en última instancia con una interpretación renovada en los cuadros angelicales y en algunas composiciones paradisiacas estudiados por Teresa Gisbert.

Sobre el mapamundi de Ebstorf (ca. 1300), casi contemporáneo al mapamundi de Hereford citado por Teresa Gisbert, y en el Atlas catalán que mencionaremos ulteriormente, las islas de Viarces y de Brydinuus son famosas por su abundancia en pájaros. Aquellos arman un tumulto tal y tan parecido al trueno que consiguen incluso tapar el ruido de las olas y del viento y sus plumas forman encima de las islas una especie de gran nube. Notemos también que el Atlas catalán apunta la presencia, encima de las islas del Mar Caspio (entendidas como un golfo del Gran Océano oriental), de halcones que sus habitantes se atreven a capturar sólo para el uso personal del Gran Khan, señor y emperador de Catay” (Lecoq, 2002: 44).

Los cartógrafos inspirados trazaron paulatinamente nuevos recorridos donde el imaginario de la época entrecruzaba los relatos maravillosos de la Biblia y dibujaban los animales fantásticos de los Bestiarios. Esos mapas daban a los mitos el peso de la realidad, anclando los grandes espacios de la mitología cristiana que son el Purgatorio, el Infierno y el Paraíso en unos espacios-tiempos reales. Así nacieron muchos mapamundi y hermosos portulanos que constituyen para nosotros las primeras imágenes de una geografía que con el tiempo ira constituyéndose en ciencia. Con razón Le Goff, en el prefacio de su obra sobre *El Imaginario medieval* (1985, XV-XXI), habla de “espacios- tiempos impregnados de real y de imaginario”. Es esta mezcla que rinde cuenta de toda la riqueza y de la complejidad de nuestras fuentes escritas y figuradas y que nos permite entender porqué el descubrimiento de América y los primeros siglos de la Colonia iban a ofrecer a la fábula cristiana tierras nuevas donde aquellos herederos de la España medieval seguirían imponiendo su cuño.

Las islas constituyen uno de los elementos mayores de la cartografía marítima, de la que ilustran los progresos. Fundan también una parte importante de las grandes obras cosmográficas.

Pero, pequeño espacio cerrado, lugar de predilección para los monjes, la isla es sobre todo un refugio difícil de descubrir. Los atlas, a pesar de su realismo o de su gusto por el detalle, se olvidan a veces de mencionar las coordenadas geográficas que hubiesen permitido encontrar una isla en medio del mar. La isla vagabunda, perdida en medio del océano, es una representación de la condición humana. Canarias, Madeira, Azores son en la inmensidad del océano como tantas y tantas pequeñas tierras que conviene alcanzar antes de emprender el gran viaje hacia lo desconocido. En los mapas de la Edad Media, a menudo su perímetro es difuso de tal modo que la isla forma una

categoría a parte entre el mundo terrestre y el mundo marítimo; en el fondo, es bastante parecida a aquellos marineros que según la frase, comúnmente atribuida a Platón o a Aristóteles, formaban una categoría particular entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Límites del mundo conocido, las islas son efectivamente constituyentes de una categoría a parte en el imaginario de los occidentales: las misteriosas como Tulé en el Norte, las Afortunadas al Oeste, Taprobane al Este.

Muchos navegadores creyeron en las islas fantasmas, de tal modo que la Isla de San Borondon (el San Brandán de la Navegatio) dio lugar a una leyenda de origen canario a partir del momento en que fue plasmada en el océano por los cartógrafos medievales, precisamente en Canarias. Debido a sus características que la sitúan entre mito y realidad, podía aparecer, desaparecer, esconderse tras una capa de nubes o de neblina: por eso ha sido llamada la Encantada, la Perdida, la Escondida. Es una isla que se encuentra, en el mapamundi de Ebstorf, frente al jardín de las Hesperides, y en el mapamundi de Hereford, reproducido por Teresa Gisbert a partir de Delumeau (1992). Muchas expediciones navales de finales del siglo XV, que justificaban su existencia, han buscado aquella isla Afortunada. Cristóbal Colón se interesó en ella, así como Gomara y Las Casas.

2. ¿Dónde está el Paraíso de los mapas?

El Paraíso terrenal puede ser y no ser alcanzable (como aquellas islas que se desvanecen). Lo que es cierto es que la Edad Media conoce sus esplendores, incluso los que afirman que nadie pudo penetrar en el Paraíso desde la caída de Adán son capaces de dar una descripción de él.

A partir del siglo VIII, la gran mayoría de las representaciones del mundo de las que dispone Europa son aquellos mapas OT, en forma de T en la O, orientados con el este arriba, centrados en Jerusalén, rodeadas por el océano y con los tres continentes conocidos (Europa, Asia y África) divididos por el Mediterráneo, el Tanaïs (Don) y el Nilo. El mapamundi en OT que reproduce Teresa Gisbert en su libro (1999: 157) fue en realidad dibujado en Augsburgo por Gunter Zaïner en 1472 para ilustrar las *Etimologías* de San Isidoro; es decir que hasta una fecha tardía pudieron circular todavía mapas en O.T. con cierto toque arcaizante para la época.

Dos tradiciones confirmaban la localización asiática del Paraíso: la existencia de los famosos Cristianos de Santo Tomás en las costas de Malabar en la India, y la leyenda de los Reyes magos. En cuanto al preste Juan, era para el imaginario occidental, la figura de un Rey cristiano en algún lugar de Asia, cerca del Paraíso, (Delumeau, 1993-1994). Mandeville escribe,

efectivamente, que más allá del Reino del Preste Juan, yendo hacia el Oriente, tan solo hay montes, rocas y tinieblas y que estas se extienden hasta el Paraíso (Mandeville, 1993: 227).

Pero en regla general, estas representaciones del mundo en O.T. fueron progresivamente abandonadas a partir del fin del siglo XII, en razón de una nueva representación de los mapamundi concebida por Al-Idrissi (en 1154) que preconizaba su abandono, así que este tipo de representación perdió progresivamente terreno (Al-Idrissi, classes BNF).

Hasta el siglo XII, la tierra estaba dominada por el Paraíso y el mundo dividido entre los hijos de Noé. En el siglo XII se difunde la versión latina de un texto escrito en griego, el *Alexandri Magni Iter ad Paradisum* del Pseudo-Calístenes, probablemente escrito en el III siglo a.C. Esta obra describe un Oriente maravilloso y fantaseado donde Alejandro hubiese llegado hasta el Paraíso pero sin entrar en él. Efectivamente, en la Antigüedad la literatura geográfica ligada a las conquistas de Alejandro había multiplicado, en las descripciones de la India en particular, las referencias a la abundancia de las especies, de las piedras preciosas y de las hierbas aromáticas que estimularon el imaginario del Medievo. Estas viejas imágenes de la Antigüedad que evocan el oro, los metales y las rutas comerciales que se abrían entre Oriente y Occidente fueron evocadas a su turno por Bède el Venerable (672-735)

Hasta el siglo XIV, además de las lecturas de la *Geografía* de Ptolomeo, de las obras de Strabon, de Plinio el Antiguo, y de Pomponius Mela, se sumaron las de nuevos textos: el *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly (1356) y la *Cosmographía* de Aeneas Sylvius Piccolomini (Pio II) impresa en Venezia en 1477.

A lo largo de los siglos XV y XVI, los mapas nos enseñan un mundo que todavía no es tanto el mundo real como un mundo utópico, y cuando los continentes aparecen en ellos, están a la misma altura que los mitos y creencias que eran los de aquel entonces. Estos mapas que expresan a la vez el sueño y la realidad dan sin embargo a los mitos la visibilidad y el peso de la existencia.

A lo largo de “la larga Edad Media”, la Tierra habitada, la *oekoumene*, tan solo representa a menudo en aquellos mapas una cuarta parte del globo terrestre y figuraba en forma de círculo o de almendra, rodeada por el océano y los mares, entre ellas el Mediterráneo, que se adentran a menudo profundamente en las tierras. Esta Tierra habitada estaba surcada por ríos a veces tan azules como el mar, y de montes oscuros, marrones y compactos.

Los mapamundi medievales, entre ellos los de los Beatus y muchos de los mapas posteriores, sitúan el Paraíso no solo del lado del Oriente, lo que corresponde a una opinión compartida por Jerónimo, Isidoro (cf. infra p. 6) y Bède el Venerable, sino también en la cima de un monte que no consiguió tapar las aguas del Diluvio, y es allí donde se respiraba el aire más puro del mundo.

La creencia en la situación oriental del Paraíso resultaba de dos nombres de ríos conocidos desde la antigüedad y de cierta ambigüedad de la traducción latina del texto bíblico. En efecto, la palabra, *o principio* (al comienzo) fue entendida como *ad orientem*, es decir al este.

El final del siglo XIII inicia un gran cambio, con los portulanos y el uso de la brújula. La posición del Oriente pasará de ubicarse en la parte de arriba de los mapas donde se la situaba hasta entonces (así como el Paraíso por estar al comienzo), a su derecha, recobrando así el viejo esquema clásico que visualizamos en el mapa de Ptolomeo, es decir con el Norte en la parte de arriba. La creencia que el Paraíso se había librado del Diluvio implicaba que se encontrara efectivamente situado en un lugar elevado, en la cima de un monte, no lejos de la Luna, lo que lo convertía en la fuente de agua de la Tierra entera. Siguiendo a Aristóteles, se podía vivir en las antípodas y por ese motivo se buscó también un paraíso localizado en el hemisferio austral, más concretamente en África, en la montaña de la Luna donde nacía el Nilo.

Un viajero como Mandeville se hizo el eco de esta creencia cuando escribe: “Paraíso terrestre, dicen que se trata de la tierra la más alta en el mundo, y en oriente esta al comienzo de la tierra. Es tan brillante que toca de muy cerca el círculo de la luna, por el que la luna da su vuelta” (Mandeville 1993, [1356])⁴. Y Pierre d’Ailly (cap.VII) cuenta que muchos consideran que el Paraíso se encuentra en un monte hacia el Oriente y Cristóbal Colón, que anotó aquel libro, concluyó que efectivamente el Paraíso terrestre estaba en un lugar elevado como lo veremos (Colón, T. III: 29).

Separado por su altura y por las aguas, el Paraíso lo es también por el fuego y la espada. Así es como surge toda una geografía nueva⁵ que León Pinelo retomará a su vez. De hecho, todas las localizaciones geográficas fueron imaginadas: el Paraíso se buscó en el Este, arriba de la Tierra, en los confines del cielo. En los mapas OT, Ceylán, Sumatra, China o la India son sinónimos de Edén. Se lo buscó también en el Norte, luego en el Sur ya que Tomás de Aquino sugería que se encontraba “por debajo de Ecuador en un

4 La traducción es nuestra

5 Isidoro P. L. 82 col. 496-97 “Paradisus est locus in Orientis partibus constitutus cujus vocabulum ex Graeco in Latinum vertitur hortus; porro Hebraice Eden dicitur, quod in nostro lingua deliciae interpretatur. Quod utrumque junctum facit hortum deliciarum; est enim omni genere ligni et pomiferarum arborum consitus, habens etiam lignum vitae; non ibi frigus, non aestus, sed perpetua veris temperies. E cujus medio fons prorumpens totum nemus irrigat, dividiturque in quatuor nascentia flumina, cujus loci post peccatum homini aditus interclusus est. Septus est enim undique romphea flamma, id est muro igneo accintus, ita ut ejus cum coelo pene jungatur incendium. Cherubim quoque, id est angelorum presidium arcendis spiritibus malis super rompheae flagrantiam ordinatum est, ut homines flammae, angelos vero malos angeli (boni) submoveant, ne cui carni, vel spiritui transgressionis aditus Paradisi pateat”.

lugar templado”. Se lo siguió buscando en Etiopía, Armenia, Mesopotamia y Palestina.

Al Oeste, Cristóbal Colon, (tercer viaje) que pensaba encontrarse en la ribera oriental de Asia, creía que lo encontraría al remontar el río Orinoco.

3. Los mapamundi religiosos de los *Beatus*

La presencia del Paraíso fue mencionada en los mapamundi hasta el siglo XVII, como lo constatamos, lo que atestigua de la influencia religiosa dominante. Algunos de los *Beatus* fueron escritos entre el siglo VIII y el XII en España; se trata de comentarios del Apocalipsis, ilustrados por coloridas iluminaciones a menudo mozárabes. Muchos de ellos contienen los mapamundi que nos interesan aquí por el lugar donde sitúan el Paraíso. Reflejan el convencimiento generalizado de que existía el Paraíso y reflejan también la idea de que el Paraíso se encontraba a la vez al comienzo de la aventura humana y en la cima de la representación geográfica. La concepción de Jerusalén como *umbilicum mundi* es bastante usual en aquel tiempo y por eso los *Beatus* constituyen un aporte importante a la geografía teológica.

El Mapamundi del *Beato de Saint Sever*, (BNF Ms. Lat. 8878) que fue elaborado alrededor de 780, incluye los comentarios del Apocalipsis del *Beatus* de Liébana (Cantabria). La función principal de este mapa temprano es la de enseñarnos la dispersión de los apóstoles después de Pentecostés. Para ello, se funda en las Santas Escrituras y en Isidoro de Sevilla. Su autor considera que el apóstol Santiago viajó hasta los Confines de la Tierra y escribe a este propósito que este viajó en Hispania y en las regiones occidentales. En este mapamundi, la tierra está dividida en tres continentes: en la parte superior y al Este se encuentra Asia, en el cuarto inferior Europa, según una partición que remontaría al Diluvio cuando la Tierra fue dividida entre los tres hijos de Noé: a Sem Asia, a Cham África y a Japhet Europa, estando separados en este caso los continentes por ríos y mares como solía exigirlo la cosmogonía medieval. Erwin J. Raisz estableció una transcripción del curioso mapa de Saint Sever. Reproducimos en las figuras 1 y 2 el original y su transcripción por Erwin J. Raisz.

Como constatamos, el Paraíso estaba situado en el extremo Este del mundo en Asia. En Asia se encuentran entonces en el mapa del *Beatus*, el jardín de Edén y los cuatro ríos (Tigre, Euphrates, Pishon y Gihon). En la costa meridional, figura India, atravesada por el río Ganges así como el Indus, y frente a la India se halla la famosa Tabropane (Ceylan).

Uno de estos *Beatus*, compuesto en España hacia 787 por el obispo Osma en la diócesis de Burgos (conservado en el British Museum), contiene

un mapamundi que ilustra la misma geografía sagrada que el anterior. En este caso, el Paraíso está localizado más abajo del océano. En la parte superior de la representación figura un escrito que llama la atención y en el mismo lugar donde se encuentran Adán y Eva, el árbol del Conocimiento y la serpiente. El Paraíso está localizado, en este caso, entre los nombres de Caucasia, Asiria, Persia, Caldea e India (Fig. 3. *Beatus de Osma*). En el mapamundi de Lamberto de Saint Omer (1120), la tierra está circundada por el océano pero el Paraíso, esta vez, está situado encima de la India última (BNF. Man. Lat. 8865).

En el mapa del *Beatus* de Arroyo de finales del siglo XII o principios del XIII (conservado en la B.N.F, Paris, Man. Lat. 2290) que, una vez más, incluye los *Comentarios sobre el Apocalipsis*, las figuras de Adán y Eva, los habitantes del Paraíso, se encuentran en un rectángulo debajo del cual y pegado a él leemos la palabra “Jerusalén” y, cerca de ella “Jordania” y “Sidón”. En el caso de este *Beatus*, una sirena se encuentra en el océano y está surcado por barcos y poblado de islas habitadas. Entre ellas pudimos distinguir a la lectura: Cecilia, Scotia, Islandia, Anglia, Sardinia, Tule (Fig. 4. *Beatus de Arroyo*). Es siempre al mismo sistema geográfico que pertenece el mapamundi de Hereford (ca.1300) citado por Teresa Gisbert, que representa el Paraíso en forma de isla al Este. Los cuatro ríos tradicionales en este caso salen del árbol del Conocimiento, mientras que Adán y Eva están comiendo la manzana prohibida que les entrega una serpiente. Este Jardín del Edén está rodeado por un muro circular, cerrado por una puerta que guarda y prohíbe su entrada (Delumeau, 1992: 89).

4. Mapas-portulanos e insulari

Los mapas y portulanos de finales del siglo XIII elaborados por los marineros fueron concebidos en primer lugar para la navegación y el comercio. Estos mapas sirvieron para preparar viajes, situar las rutas de los pilotos, percibir la extensión de los circuitos comerciales y localizar las zonas de influencia de las potencias marítimas. Sin embargo, rápidamente se convirtieron en instrumentos de prestigio donde la experiencia de los marineros llegó a combinarse con toda una serie de informaciones y ocurre lo mismo con los libros. Así es como el viaje de Marco Polo (1298), una de las fuentes más usada por Colón, contiene a la vez elementos de exploraciones y otros que podríamos considerar como meras invenciones; en 1492, poco antes de que Colón emprendiese su viaje, en su mapamundi, Martín Behaim hacía comunicar los océanos entre ellos y ubicaba a Cipango, afirmando que San Brandán llegó hasta aquella isla.

A diferencia de las construcciones escolásticas de los monjes que escriben desde sus conventos, los portulanos enseñan una cartografía “al aire libre” (Lestringant, 2004), dibujada desde la proa de los barcos, lo que no significa que no incluyan una parte imaginativa.

Una de las características de los portulanos catalanes, entre los que figura el de Dulcert, es la de abarcar un espacio amplio que va desde el norte de Europa hasta África del Norte. El conocimiento de esta parte del Mediterráneo había sido favorecido por los judíos que habían emigrado a Mallorca después de la reconquista cristiana de 1229, pero que seguían manteniendo lazos familiares y comerciales con el Magreb. Los conocimientos de los portulanos catalanes, además de las informaciones proporcionadas por los judíos, demuestran que tuvieron acceso a las de los comerciantes, de los aventureros musulmanes o paganos. Además, los catalanes plasmaron en sus mapas las divisiones políticas del mundo que conocían.

Los archipiélagos del *Atlas catalán* (1375) y del *Atlas Miller* (1519) dan la idea de una imagen de lo que representa una isla para los contemporáneos de los grandes descubrimientos. Sus colores deben sugerir lo que uno espera encontrar en ella: oro, esmeraldas, rubís, zafiros... Los cartógrafos mencionan también la pimienta, la canela, la nuez moscada, el sándalo, el clavo de las Islas Especiarías, como las Molucas donde los portugueses se instalaron a partir de 1511. Son obras que utilizan la experiencia de los marinos conjugándolas con informaciones literarias más que cartográficas y que permiten soñar con viajes y meditar sobre la sucesión de los topónimos alineados a lo largo del litoral marítimo. Así, el viajero que se embarcaba en el mar pudo imaginar circuitos, contemplar las ilustraciones que abrían campo a otras tierras ricas o peligrosas pero siempre salpicadas con islas, etapas obligadas de las rutas marítimas.

Si nos fijamos en el portulano que diseñó en Mallorca Angelino Dulcert en 1339 (B.N.F Paris, Rés. GE.B.696), vemos que lejos de contentarse con los nombres de los puertos que se encontraban en la costa, empezó a dibujar las ciudades del interior como Roma, Perugia, Boloña, Milán, Lyon, Toledo, Salamanca. De tal modo que por primera vez, las rutas terrestres que unían las ciudades entre ellas empezaban a completar las rutas del mar para hacer del Mediterráneo el espacio en movimiento que fue estudiado tan magistralmente por Fernand Braudel.

El portulano de Dulcert— que además de las ciudades del interior muestra lagos, ríos, montes— va mucho más allá que los demás mapas que no incluían hasta entonces informaciones geográficas tan numerosas.

El *Atlas catalán*, realizado en torno a 1375, se sitúa al encuentro de dos modos de representación del mundo: el primero que surgió a fines del siglo XII está centrado en el Mediterráneo; el otro, más antiguo, heredero de un

modo medieval de representar la Tierra como una gran enciclopedia visual donde se ubican todos los saberes, en forma de textos y de imágenes. La rosa de los vientos es uno de las primeras en figurar en un mapa náutico.

Este atlas está constituido por seis mapas y seis comentarios, dibujados sobre pergamino. Empieza por una descripción cosmográfica, seguida por cuatro mapas: dos para Europa y la cuenca mediterránea, desde el Mar Negro hasta Inglaterra, y dos para el Oriente, desde China hasta el Golfo Pérsico. Todos están surcados por las líneas de los vientos, incluso las partes continentales. Poquito a poco este mapa se vuelve más impreciso y se abre a los mundos imaginarios, en los límites del mundo conocido.

El límite occidental del mundo conocido se sitúa en las islas Afortunadas (las Canarias) designadas como el lugar del Paraíso terrenal (Fig.5. Atlas catalán).

Las islas Afortunadas están situadas en el gran mar, del lado de la mano izquierda, tocan el límite del occidente; no están alejadas en el mar. Isidoro lo dice en su libro XV: “Estas islas se llaman Afortunadas porque son abundantes en trigos, en frutas y árboles. Los paganos piensan que en ellas se encuentra el Paraíso, en razón del dulce calor del sol y de la fertilidad de su tierra”. Isidoro dice también “que los arboles crecen allí por al menos ciento cuarenta pies de alto y que están cubiertos de frutas y de pájaros. En ellas hay miel y leche, sobre todo en la isla de Capria, cuyo nombre procede de la multitud de cabras que se encuentran en ella. La isla de Canarias se llama así por la multitud de canes grandes y fuertes que viven en ella. Plinio, el maestro en geografía, dice que entre las islas Afortunadas hay una que donde crecen todos los bienes y todos frutos de la tierra, sin sembrarlos ni plantarlos. En lo alto de las montañas se encuentran arboles olorosos cubiertos de hojas y frutos en todas las estaciones. Los habitantes comen de ellos parte del año: luego hacen sus mieses en vez de cortar los árboles. Entonces los paganos de la India piensan que las almas después de la muerte, van a vivir a aquellas islas, y que siguen viviendo allí eternamente del perfume de sus frutos. Piensan que allí esta su paraíso, pero en realidad se trata de una fábula”.

En el mismo momento en que Mandeville defendía el acceso al Paraíso escribiendo que “ningún mercader ni otra persona puede llegar al Paraíso por mar o por tierra. Numerosos señores lo intentaron muchas veces por aquellos ríos que van al Paraíso, pero ningún pudo ir más adelante. Ningún mortal puede acercarse a él”, Abraham Cresques dibujaba en su Atlas un Paraíso escatológico. Por debajo de las islas Afortunadas se encuentra dibujada en el mapa la vela áurica usada por Jaime Ferrer en su expedición al Río de Oro, el 10 de agosto de 1346.

En 1413, Mecía de Viladestes firmaba un portulano de grandes dimensiones, bastante similar para la parte occidental al *Atlas catalán*, también es-

crito en catalán. Como Abraham Cresques y como su hijo Jefuda, Villadestes era judío y tuvo que convertirse al cristianismo. Mecía de Villadestes representó los cuatro reyes que se encuentran en el *Atlas catalán* de los Cresques, y en el codo formado por el río Nilo, ubicó al preste Juan, manifestando de esta forma el interés de los catalanes por los cristianos etíopes. Hacia el Oeste, las islas del Atlántico prolongan los sueños orientales del *Atlas catalán*; combinan de nuevo el mito y la realidad económica figurando esta vez la leyenda de San Brandán junto con una caza a la ballena (Paris, B.N.F. Rés. Ge AA566).

Ni los judíos ni los cristianos dudaron de la existencia del jardín del Edén en Oriente (Génesis 2, 8, 17), ni de la existencia de un río que salía de aquel jardín y que se dividía a su turno en otros cuatro. Para muchas generaciones de cristianos y hasta el siglo XII, el relato del Paraíso debía tomarse al pie de la letra y la realidad histórica del Edén era una evidencia (Delumeau, 1992). Para Isidoro de Sevilla, el Paraíso era un huerto donde crece el árbol de Vida y durante la Edad Media, una excelente síntesis de las creencias de la gente la dieron tanto Mandeville (1356) como Pierre d'Ailly (1356). Estos formaron parte de las lecturas de Colón, así como la *Historia Natural* de Plinio, *la Vida de los Hombres ilustres* de Plutarco, la *Geografía* de Ptolomeo y la Biblia.

Algunos de estos ejemplares anotados de su mano están conservados en la Biblioteca colombina de Sevilla. En ella, se encuentra también el libro del Papa Piccolomini, anotado de la mano del descubridor de América. En este hace mención, con su puño y letra, de un viaje que hubiese hecho en la costa Oeste de Irlanda en Galway, en la tierra de origen San Brandán, por consiguiente donde pudo encontrar, entre los navegantes, informaciones útiles para su viaje americano.

Colón, descubriendo durante su tercer viaje la desembocadura del río Orinoco, escribe a los Reyes Católicos el 21 de octubre de 1492:

... grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos y sacros teólogos, y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así dentro y vecina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavísima temperancia. Y si de allí del Paraíso no sale, parece aun mayor maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan hondo.

En cuanto a la forma de la Tierra y la situación del Paraíso terrenal, Colón que toma en cuenta la idea de Paraíso-montaña, considera sin embargo que la forma del orbe no es redondo sino que se parece a una pera o al seno de una mujer en cuyo pezón, es decir en su parte más alta, se encontraría el

Paraíso⁶. Su convicción de haber descubierto el Paraíso está supeditada, sin embargo a la voluntad divina: “No porque yo crea que allí donde es la altura del extremo sea navegable, ni sea agua, ni que se pueda subir allá, porque creo que allí es el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina”.

El mapa portulano atribuido a Colón está dividido en dos partes distintas (Fig.6. Mapa atribuido a Colón): en el centro figura un mapamundi que se respalda en Ptolomeo y representa los tres continentes; a la izquierda un pequeño mapamundi, inscrito en el centro de nueve círculos o esferas, con China en una isla grande, y a lo lejos el Paraíso. Colón escribió efectivamente que algunos de los mapas que consultó en su viaje a América incluían una esfera, y es por este motivo que se le atribuyo aquel mapa. Colón creyó haber encontrado aquella tierra edénica, tan buscada, cuando se encontraba en el Golfo de Paria, al nordeste de la actual Venezuela. Cuando Colón pensó haber llegado a Asia, por primera vez, nos daba a conocer su paraíso americano, confortándonos en la idea que a veces son las equivocaciones que permiten encontrar el Paraíso.

Conclusión

Teresa Gisbert dio un impulso original e sin precedentes a la Historia andinista, buscando islas de “pájaros parlantes” en un país que no tiene mar; las encontró, a lo largo de su vida, en los cuadros de las iglesias y “navegando” en el Altiplano donde pudo contemplar composiciones inéditas en los pórticos y los altares de los templos.

Sigo pensando, después de volver a leer *El Paraíso de los pájaros parlantes*, que el desafío de la investigación tiene mucho que ver con la búsqueda del Paraíso que constituye el tema central de la *Navegatio*. Más allá de la

6 “A las diez horas llegué aquí a este cabo del isleo y surgí, y asimismo las carabelas. Y después de haber comido fui en tierra, adonde aquí no había otra población que una casa, en la cual no hallé a nadie, que creo con temor se habían huido, porque en ella estaban todos sus aderezos de casa. Yo no les dejé tocar nada, salvo que me salí con estos capitanes y gente a ver la isla; que si las otras ya vistas son muy hermosas y verdes y fértiles, ésta es mucho más y de grandes arboledos y muy verdes. Aquí es unas grandes lagunas, y sobre ellas y a la rueda es el arboledo en maravilla, y aquí y en toda la isla son todos verdes y las hierbas como en abril en el Andalucía; y el cantar de los pajaritos que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que oscurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla; y después hay árboles de mil maneras y todos de su manera fruto, y todos huelen que es maravilla, que yo estoy el más apenado del mundo de no conocerlos, porque soy bien cierto que todos son cosa de valía, y de ellos traigo la muestra y asimismo de las hierbas” (21 de octubre de 1492).

metáfora, nuestras peregrinaciones se relacionan en efecto con los viajes de los conquistadores, los relatos de viajeros y las representaciones geográficas vacilantes de los mapas, donde lo imaginario precede siempre lo conocido. Desde mis dos primeros libros, las andanzas de Teresa Gisbert y las mías se encontraron a menudo, y probablemente seguirá siendo así, aunque ella no esté entre nosotros.

En el Cartucho de la sexta hoja del *Atlas Catalán* está escrito:

En el mar de las Indias, hay 7548 islas, de las que no puedo decir, todas las maravillas que en ellas se encuentran, de oro, plata y especies y de piedras preciosas
(...)

Mar de las islas de Indias donde se encuentran las especies, en la que navegan numerosos navíos de diversos pueblos y donde se encuentran III suertes de peces que se llaman sirenas, una especie es mitad mujer y mitad pez y la otra es mitad pez y mitad pájaro.

Buscando entre esta multitud de islas, no cabe duda de que muchos –entre los cuales algunos nos ubicamos– se encontrarán con varios de los protagonistas que animaron los hermosos recorridos de Teresa Gisbert.

Nos queda todavía mar por recorrer, islas por encontrar y mucho que seguir buscando. "Navegar es preciso, vivir no es preciso"⁷.

Bibliografía

- Al-Idrissi, classes Bibliothèque Nationale de France.
- Benedeit (1984). *Le voyage de Saint-Brandan*. Paris: 10/18 (Bibliothèque médiévale).
- Botex-Ferragne, Ariane (2009). *Le «court Moyen Âge» de la Navigation de saint Brendan: extinction et réception d'une tradition textuelle*. Open ed.
- Colomb, Christophe (1991). *La Découverte de l'Amérique*, t.III, *Ecrits et documents, 1492-1506* (edición de Michel Lequenne). Paris: La Découverte.
- Pelletier, M. (1999). *Couleurs de la Terre*. Paris: Le Seuil; Bibliothèque Nationale de France.
- Delumeau, Jean (1993-1994). *Jardin des délices*, Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes.
- ___ (1992). *Une histoire du Paradis. Le jardin des délices* Paris: Fayard.
- Deluz, Cristiane (1982). *Le Paradis terrestre, image de l'Orient lointain dans quelques documents géographiques médiévaux*. Openbook.

⁷ Esta cita proviene del conocido poema de Pessoa: los Argonautas.

Guerrin, M. (2009). Exposition BNF, Le Monde imaginé. Paris, Expositions Virtuelles.

Gannier, Odile (2002). "Le voyageur de la Renaissance et son bagage: l'esprit du Moyen Age à l'épreuve des Caraïbes". En: Les îles du mythe à la réalité. Lugar: Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques.

Gisbert, Teresa (1999). El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Plural editores; Universidad Nuestra Señora de La Paz.

Lecocq, Danielle (2002). "Îles du Dedans, îles du Dehors. Les îles médiévales entre le réel et l'imaginaire (VII-XIIIe siècle)". En: Les îles du mythe à la réalité. Lugar: Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques.

Lenoble, Savina (2016-2017). La Navegatio sancti Brendani abbatis, Construction d'un imaginaire monastique. Thèse de maitrise. Université de Louvain.

Le Goff Jacques (1985). L'imaginaire medieval, essais. Paris: Gallimard.

Lestingant, Frank (2004). "La voie des îles", Médiévales, 47.

López de Gomara, Francisco (1568-1569). Histoire Générale des Indes Occidentales et Teres Neuves (traduction de Martin Fumée). Paris: M.Sonnus.

Mackley, J. S. (2008). The Legend of St. Brendan: A Comparative Study of the Latin and anglo norman versions. Brill, coll. «The Northen World». Open edition.

Mandeville, Jean de (1993 [1356]). Voyages autour de la Terre. Lugar? C.Deluz, edit, La Roue à Livres.

Pline l'Ancien (2003). Histoire Naturelle, Livre IX. Paris: Les Belles Lettres.

Pseudo Calistenes (1997). Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia. Gredos.

Smet, Antoine de (1967). Cartes manuscrites du Moyen Age. Lugar: Scriptorium

INVESTIGACIÓN

María y *Pachamama*
Los santos transculturales y su representación
en el contexto andino

Virgin Mary and *Pachamama*:
Transcultural saints and their representation
in the Andean context

Josef Estermann
Universidad de Lucerna-Suiza
E-mail: josefestermann@hotmail.com

Resumen

La presente contribución es un estudio intercultural en el campo de la antropología de la religión sobre la convergencia transcultural entre la iconografía mariana católica y el imaginario de la pachamama en la cosmo-espiritualidad andina. Debido a los principios subyacentes de la filosofía andina y del catolicismo sincrético andino, la representación iconográfica de la Virgen María ocupa en un contexto andino el mismo lugar topológico que la pachamama o Madre Tierra. Para el sentimiento andino, estas dos figuras de lo sagrado forman una suerte de “equivalentes homeomórficos”. El trabajo pretende sostener esta hipótesis mediante algunos casos ejemplares de la iconografía mariana andina. En primer lugar, la Virgen del Cerro de Potosí en Bolivia, que alberga muchos elementos del mundo indígena y de la cosmo-espiritualidad andina, y que es como una “superposición” a la figura ancestral de la pachamama. En segundo lugar, los cuadros de la Virgen de la Escuela Cuzqueña, que también hacen hincapié a elementos típicamente andinos. Y finalmente, las representaciones iconográficas de tres santuarios marianos en los Andes, la Virgen de Urkupiña (Bolivia), la Virgen del Rosario de Pomata (Perú) y la Virgen de Copacabana (Bolivia).

Palabras clave: iconografía, filosofía andina, interculturalidad,
cosmo-espiritualidad, Virgen María, Andes

Abstract

The present paper is an intercultural study in the field of anthropology of religion, on transcultural convergence between catholic iconography of Mary and the imagery of the pachamama within Andean cosmo-spirituality. Due to the underlying principles of Andean Philosophy and Andean syncretistic Catholicism, the iconographic representation of Virgin Mary occupies in the Andean context the same topological place as pachamama or Mother Earth does. For Andean feeling, these two icons of the sacred form some kind of “homeomorphic equivalents”. The paper intends to sustain this hypothesis through some exemplary cases of Andean iconography of Mary. In the first place, the Virgen del Cerro from Potosí in Bolivia which has many elements of the indigenous world and Andean cosmo-spirituality, and which is supposed to be a “super-position” of the ancestral icon of the pachamama. In the second place, the paintings of the Virgen by the Cusco-School (Escuela Cuzqueña) which make reference to typically Andean elements, too. And finally, the iconographic representations of three places of pilgrimage in the Andes, the Virgen de Urkupiña (Bolivia), the Virgen del Rosario de Pomata (Peru) and the Virgen de Copacabana (Bolivia).

Key words: iconography, Andean Philosophy, interculturality, cosmo-spirituality, Virgin Mary, Andes

Fecha de recepción: 21 de noviembre 2018

Fecha de aceptación: 7 de diciembre 2018

Josef Estermann, teólogo y filósofo suizo, con larga experiencia (17 años) en los Andes (Cusco y La Paz). Tiene una licenciatura en teología por la Universidad de Lucerna (Suiza) y un doctorado en filosofía por la Universidad de Utrecht (Países Bajos). Especialista en teología y filosofía intercultural, filosofía andina, teología de la liberación latinoamericana, teología andina, teorías de desarrollo, descolonización e interculturalidad.

Es responsable de Bases & Investigación en COMUNDO (organización de cooperación internacional) y tiene una cátedra en misionología en la Universidad de Lucerna.

Introducción

Los estudiosos de la religión se han preguntado desde hace mucho tiempo por qué el catolicismo español, traído por los conquistadores con espada y sufrimiento inimaginable a *Abya Yala*, como se llama al continente latinoamericano en la dicción indígena¹, fue tan rápida y ampliamente aceptado por los “conquistados” y reclamado por ellos como suyo. Esto se aplica en particular a la región de los Andes, donde la fe cristiana encontró una marcada religiosidad indígena y una estructura social completamente estructurada en el Imperio Incaico. Este “desencuentro” de dos mundos, filosofías y tradiciones religiosas se describe de modo ejemplar en el legendario encuentro del conquistador Pizarro y el Inca Atahualpa (*Atawallpa*) en 1532 (el 16 de noviembre) en Cajamarca, en el Perú actual. Aparte de la reminiscencia histórica, se trata también de imágenes fuertes de lo “sagrado” y “profano”, de “poder” e “impotencia”. Según la leyenda, se dice que el dominico Vicente de Valverde, que acompañó a Pizarro en su conquista, presentó como una “demonstración” del verdadero dios cristiano la Biblia a Atahualpa con las palabras: “Esta es la Palabra de Dios”. Se dice que Atahualpa reaccionó y llevó, de acuerdo con las costumbres de la tradición oral, el objeto pesado desconocido al oído, escuchó atentamente y finalmente arrojó la Biblia al polvo con las palabras: “No habla”. Lo que era el comienzo de una masacre sin igual y el comienzo del fin del *Tawantinsuyo*, el gran y poderoso Imperio

1 En la búsqueda de un nombre apropiado y no eurocéntrico para el continente latinoamericano, nos encontramos con obstáculos lingüísticos: “América Latina” es un nombre que se pliega al predominio de las lenguas occidentales (el latín y sus evoluciones) y al capricho del navegante italiano Amerigo Vespucci, excluyendo así las lenguas nativas. Aunque el término *Abya Yala* es ciertamente un *pars pro toto* —es una expresión de la etnia de los kuna de Panamá y Colombia— se refiere explícitamente al continente indígena (la “América profunda”) con sus características no occidentales. En la cultura kuna, *Abya Yala* significa “la tierra fértil en la que vivimos”.

Incaico². A pesar de ello, toda la región andina se hacía católica en menos de cien años, si bien que las huellas de la religión precolonial y la cosmo-espiritualidad³ han sobrevivido hasta nuestros días.

Una de las posibles respuestas a la pregunta de los mencionados estudiosos religiosos radica en el hecho de que las estructuras básicas de la cosmovisión católica y de la cosmo-espiritualidad indígena se hallan muy próximas entre sí, en contraste, por ejemplo, con un dualismo y la creencia en el más allá helenísticos o con la énfasis protestante en el sujeto individual y en el texto escrito. Esta tesis de la convergencia se intensifica, o más bien se vuelve particularmente poderosa, cuando se trata del significado de lo femenino en ambos universos religiosos: el catolicismo español del Renacimiento tardío, por un lado, y la cosmo-espiritualidad andina en el apogeo del Imperio Incaico, por otro.

En esta contribución me gustaría exponer con más detalle un ejemplo de esta “convergencia” que no sólo ha conducido a un tipo especial de sincretismo andino-cristiano, sino que ha producido como “tipo ideal” (*Idealtyp*) una identidad iconográfica que no tiene parangón. A lo que me refiero concretamente, es la convergencia entre el icono católico de la “Virgen María” –en el contexto latinoamericano llamado simplemente “Virgen”– y la concepción indígena de la tierra como una “madre vivificadora” o *Pachamama*⁴.

1. La topografía sagrada de los Andes

La cosmo-espiritualidad andina se basa en los dos principios de complementariedad y correspondencia derivados del axioma de la relacionalidad⁵. La correspondencia significa la relación mutua entre los fenómenos de la esfera “superior” (*hanaq / alax*)⁶ y los de la esfera “inferior” o vital-mundana (*kay*

2 En dicción no eurocéntrica, el Imperio Incaico (el nombre se refiere a los gobernantes monárquicos de la dinastía Inca) se llama *Tawantinsuyo* o “Imperio de las Cuatro Direcciones” (del quechua *tawa*: cuatro, *suyo*: territorio, región, imperio; *-nti*:- juntos, conectados).

3 Prefiero hablar de “cosmo-espiritualidad” antes que de “cosmovisión”, porque este último término se basa demasiado en el significado predominante del sentido de la vista y su metáfora para el conocimiento y la experiencia de Dios (“visión”) en Occidente. Para la sensación andina, no es el sentido de la vista que predomina, sino el oído, el gusto y el olfato.

4 Las publicaciones más importantes sobre la temática: Van Kessel (1992), Cáceres Chalco (1984), Valencia Parisaca (1998).

5 Ver Estermann (2018), en especial 129ss.

6 A menos que se indique lo contrario, la primera expresión es la del quechua y la segunda la del aimara; dado que alrededor del 35% del vocabulario de ambos idiomas es idéntico, puede aparecer el mismo término que no se repite (por ejemplo, *pacha*).

/ *aka*), ambos descritos por el término central panandino *pacha*: *hanaq* / *alax pacha*, o *kay* / *aka pacha*. La complementariedad, por otra parte, resulta, por así decirlo, en una correspondencia horizontal entre una esfera “izquierda” (*lloqe* / *ch'iqi*) o de connotación femenina (*warmi*) y una esfera “derecha” (*paña* / *kupi*) o de connotación masculina (*qhari* / *chacha*). Juntos, estos dos principios forman la Cruz Andina o la *Chakana*⁷ que representa otra convergencia iconográfica, pero de la que no entraremos en detalles en esta ocasión. Pero importante para nuestro tema es la “ubicación” de la *Virgen Pachamama* o la madre tierra María en la topografía religiosa andina.

En el famoso dibujo cosmogónico de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, cronista indígena de principios del siglo XVII (1613), la *Pachamama*, o la figura que él llamaba *mama pacha*, aparece, desde el punto de vista de la representación, al lado derecho o de connotación masculina, mientras que al lado izquierdo aparece la *mama qocha* o madre primordial del lago —se refiere al Lago Titicaca. Recientemente las y los antropólogas/os se vienen distanciando críticamente de una traducción demasiado inequívoca de *pachamama* o *mama pacha* por la expresión española “Madre Tierra”. Más bien, se presupone como base un mito original de connotación femenina, según el cual *Pacha*, el universo de tiempo y espacio ordenado según los principios de la sabiduría andina, es la “madre” (*Mama*) de toda existencia, incluida la de la humanidad⁸. Así, *Pachamama* no sería simplemente la “Madre Tierra” sino la “Madre Cosmos”, que en quechua y aimara a menudo es enfatizada por una conversión de las partes de la palabra (tal como también Pachacuti Yamqui lo hizo): *mama pacha*.

En la iconografía del pueblo, sin embargo, la *Pachamama* como “Madre Tierra” está claramente ubicada en el lado izquierdo con connotaciones femeninas, en complementariedad con las connotaciones masculinas del lado derecho, como las montañas, el agua corriente o el ganado. Al mismo tiempo, la *Pachamama* corresponde a los fenómenos meteorológicos y astronómicos de nubes, niebla, luna y estrella vespertina⁹. La tensión sagrada más importante en el sentido de una relación complementaria y correspondiente, sin embargo, se manifiesta entre la *Pachamama* y los *Apus* / *Achachilas*, los espíritus guardianes del ganado y de los humanos que se asocian con las cumbres de las montañas parcialmente nevadas. Ambos lugares sagrados son también espacios de transición o *Chakanas*; la *Pachamama* entre nuestro mundo vivencial (*kay* / *aka pacha*) y el mundo interior (*ukbu/manqha pacha*; el

7 Ver Estermann (2014), especialmente 63ss. y 178ss.

8 Ver Mujica (2017).

9 Cabe señalar que la complementariedad existe en la línea horizontal entre izquierda (femenina) y derecha (masculina), mientras que la correspondencia se da en la línea vertical entre la parte superior (*hanaq* / *alax*) y la inferior o el aquí y ahora (*kay* / *aka*).

interior de la tierra, minas, cuevas), los *Apus / Achachilas* entre nuestro mundo vivencial y la esfera astronómica y meteorológica encima de nosotros/as (*hanaq / alax pacha*). Esto pone al manifiesto una característica importante de la religiosidad andina, a saber, la función ritual de lo sagrado de permitir las transiciones y reducir o eliminar los peligros correspondientes¹⁰.

Esta función no es totalmente distinta de la de los santos cristianos y especialmente de la Virgen María, que son considerados como mediadores en la relación entre el ser humano y Dios. No es de extrañar, por tanto, que los santos introducidos por los colonizadores y misioneros españoles –entre ellos también Jesucristo y el Espíritu Santo– ocupen en la topografía sagrada de los Andes aquellos lugares que antes estaban reservados a “santos” nativos o deidades, respectivamente fenómenos asociados a lo sagrado y divino. En la antropología religiosa, este fenómeno se conoce sobre todo en relación con los lugares de culto y sitios de peregrinación posteriores como “superposición” de la antigua religión por la nueva: sobre los cimientos del Templo del Sol de los Incas en Cusco, los dominicanos construyeron su primera iglesia; un lugar sagrado de culto de los aimaras con connotación femenina se convirtió en el lugar mariano de peregrinación de Copacabana a orillas del lago Titicaca. Para nuestro tema, sin embargo, el concepto de “convergencia”¹¹ es quizás más útil, es decir, la coincidencia estructural o topográfica de dos figuras sagradas de diferentes tradiciones religiosas que son culturalmente completamente diferentes, pero muy cercanas entre sí en términos de función y apreciación popular.

Además de la *Pachamama* y la Virgen María –que discutiremos con más detalle más adelante– esto también se aplica a los *Apus / Achachilas*¹² y Jesucristo, a Santiago e *Illapa*, la deidad indígena de los relámpagos, o al apóstol Tomás y *Tunupa*, la deidad del Altiplano andino disfrazada de mendigo¹³. La “convergencia” topográfica se puede ver, por ejemplo, en el hecho de que el lugar de peregrinación indígena a Cristo más importante de los Andes

10 La mayoría de los ritos andinos tienen el carácter de “ritos de transición” (*rites de passage*), ya sea en el sentido cósmico, meteorológico, astronómico, agrícola, ya sea de ciclos vitales. Por lo tanto, son considerados como “puentes” (*chakanas*) en un sentido simbólico y representativo, ya que ayudan a superar situaciones precarias.

11 Véase Vertovec (1998).

12 Estos términos del quechua (*Apu*) y aimara (*Achachila*) se refieren, por un lado, a los antepasados y, por otro, a los espíritus guardianes de los pueblos y aldeas de los Andes, que en su mayoría están asentados en la cima de una montaña o en un cerro. La conexión entre los dos se establece cuando los antepasados se convierten, según la creencia común, en “espíritus guardianes” y continúan de esta manera su servicio a la comunidad después de su muerte. Por lo tanto, los términos se utilizan en parte también para los/as ancianos/as sabios/as en el sentido de una rendición de honor.

13 Al respecto, véase Estermann (2007a).

australes (*Qoyllur Rit'i*), está situado en la zona de las cumbres de las montañas a una altitud de 5.000 metros, es decir, ocupa el espacio que los *Apus / Achachilas* habían reivindicado anteriormente como su lugar sagrado, y que el santuario más importante de María (la *Virgen de Copacabana*) se encuentra a orillas del lago Titicaca, es decir, la zona fértil de la *Pachamama*. Jesucristo está asociado con las cruces pintadas de verde en los cerros y cumbres de las montañas¹⁴, también conocido como *Apu Jesucristo*, mientras que María está asociada con la *Pachamama*. Estos dos santos complementarios y también correspondientes –para la ortodoxia católica, por supuesto, no son simplemente “santos”– constituyen para el sentimiento andino, a pesar de los hechos históricos contrarios, una “pareja” y no madre e hijo. Así que la tierra no puede ser trabajada en la Semana Santa porque para la población indígena, la Madre Tierra, respectivamente la Virgen María, llora por su “compañero Jesús” y por lo tanto no es abordable¹⁵.

2. María en la iconografía andina

En *Abya Yala*, María fue asimilada muy rápidamente y al parecer sin mayores problemas de inculturación en prácticamente todos los ámbitos culturales e integrada en las diversas topografías sagradas. Hoy en día, prácticamente todos los países, todos los Estados-Nación tienen su propio santuario mariano que a menudo es un importante lugar de peregrinación.

Cuadro 1: Santuarios marianos por país en América Latina

Pais	Virgen
Argentina	Nuestra Señora de Luján
Bolivia	Nuestra Señora de Copacabana
Brasil	Nossa Senhora da Conceição Aparecida
Chile	Virgen del Carmen de Maipú
Colombia	Nuestra Señora de Chiquinquirá
Costa Rica	Nuestra Señora de los Ángeles
Cuba	Virgen de la Caridad del Cobre
Ecuador	Nuestra Señora del Quinche
El Salvador	Nuestra Señora de la Paz
Guatemala	Nuestra Señora del Rosario
Honduras	Virgen de Suyapa
México	Nuestra Señora de Guadalupe
Nicaragua	Nuestra Señora de “El Viejo”

14 Cf. Estermann (2007b).

15 Cf. Estermann (2014).

Panamá	Santa María de La Antigua
Paraguay	Nuestra Señora de Caacupé
Perú	Nuestra Señora de la Merced
Puerto Rico	Nuestra Señora de la Divina Providencia
República Dominicana	Nuestra Señora de las Mercedes; Nuestra Señora de Altigracia
Uruguay	Virgen de los Treinta y tres
Venezuela	Nuestra Señora de Coromoto

Fuente: Elaboración propia.

Las más famosas son sin duda “Nuestra Señora de Guadalupe” (México), que es a la vez patrona de toda América, “*Nossa Senhora da Conceição Aparecida* (Brasil), la “Virgen de la Caridad del Cobre” (Cuba) y “Nuestra Señora de Copacabana” (Bolivia). Los diferentes grados de indigenización y criollización son sorprendentes: para Centroamérica, la “Virgen de Guadalupe”, para la región andina la “Virgen de Copacabana” y para la población afroamericana la “Virgen de Aparecida” (Brasil) son la expresión más concisa de la confluencia sincrética de diferentes culturas y religiones. La fuerte aceptación de María también es evidente en la denominación de ciudades (Concepción, Asunción, Nuestra Señora de la Paz, Rosario) aunque en este respecto, los títulos honoríficos de Jesucristo son casi igualmente frecuentes (El Salvador, San Salvador, Encarnación).

Son innumerables los estudios sobre la *Virgen de Guadalupe* que muestran la estrecha relación con la “madre de los dioses”, Tonantzin de los aztecas¹⁶; hasta el día de hoy se rumorea que los/as creyentes indígenas dirigen su mirada a la serpiente aplastada por María mientras adoran la imagen mariana milagrosa y, por lo tanto, adoran a la deidad precolonial Quetzalcóatl¹⁷ y no a la “Madre de Dios” cristiana. En los Andes de América del Sur, la introducción de María como Madre de Dios por parte de los primeros misioneros ha llevado a una multitud de imágenes sincréticas de la Virgen María y de representaciones de la Madre de Dios inspiradas en el imaginario indígena. La veneración precolonial y aún muy presente de la *Pachamama* juega un papel decisivo en la sincretización indígena de la Virgen María. No es casualidad que en la iconografía, el Niño Jesús en los brazos de María tenga un significado muy subordinado o inclusive nulo, es decir: está completamente ausente.

16 Ver la obra de León-Portilla y Valeriano (2000) en español. En alemán e inglés: Contreras (2010); Elizondo (1997); Lafaye (1976); Poole y Stafford (1995).

17 Se supone que en la aparición de María a Juan Diego, éste utilizó la expresión azteca o nahua *Coatlaxopeuh*, que se pronuncia como *Quatlasupe* y se acerca mucho al término español *Guadalupe*. *Coa* significa “serpiente”, *tla* es el artículo femenino, mientras que *xopeuh* significa “aplastado”.

A continuación quiero enfocarme en cuatro ejemplos de la iconografía andina para mostrar la estrecha relación entre María y la *Pachamama*: La *Virgen del Cerro* de Potosí en Bolivia, la *Virgen del Rosario de Pomata* de la Escuela Cuzqueña de Cusco en el Perú, la *Virgen de Urkupiña* de Cochabamba en Bolivia y *Nuestra Señora de Copacabana* de Copacabana en Bolivia.

La *Virgen del Cerro*

La representación de María / *Pachamama*, conocida desde los años 1980 con el nombre de *Virgen del Cerro*, hace referencia al legendario y aún explotado Cerro Rico de Potosí, en sierra andina de la actual Bolivia. El cerro es considerado como el origen de la riqueza europea, el comienzo de la industrialización moderna y la evolución paulatina del capitalismo, ya que los tesoros de plata extraída de sus entrañas permitieron en gran medida las conquistas de las potencias comerciales y coloniales europeas. Se estima que estos tesoros tienen un valor actual total de unos 50 mil millones de dólares estadounidenses¹⁸. Las vetas de plata fueron descubiertas por casualidad en 1545 por el “indio” quechua Diego de Huallpa; posteriormente desencadenaron una verdadera fiebre de plata entre los colonizadores y aventureros españoles. En el siglo XVII, Potosí era considerada como una ciudad cosmopolita, y en parte superaba la importancia de las metrópolis europeas como París o Londres; hoy en día Potosí es una pequeña ciudad boliviana bastante destartada e inhóspita.

Hay cuatro pinturas de la *Virgen del Cerro*, todas de un artista anónimo del siglo XVIII y de varios intérpretes, probablemente hechas originalmente por un quechua de Potosí que se había convertido al cristianismo. Tres de los cuadros se encuentran en Bolivia (Casa de Moneda en Potosí y Museo Nacional de Arte en La Paz) y uno en Argentina (colección privada, Buenos Aires)¹⁹. La más conocida es la versión ubicada en la Casa de Moneda de Potosí, que es la que tiene más elementos plásticos. A continuación nos referiremos a este cuadro y consultaremos a los demás sólo cuando se trate de detalles específicos que sean interesantes y esclarecedores para nuestro tema. En 1980, la historiadora y conocedora de arte boliviana, Teresa Gisbert, hizo accesible la *Virgen del Cerro*, junto con muchos otros motivos, a un amplio

18 La expresión “Vale un Potosí”, utilizada incluso por Cervantes en el *Quijote*, atestigua la inmensa importancia de los yacimientos de plata y oro y el significado de la ciudad –ahora marginal– en el siglo XVII, cuando eclipsó a París y Londres.

19 1. Anónimo, Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia; 2. Anónimo, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia; 3. Anónimo, puesto a la venta en el mercado negro en La Paz, Bolivia, documentado por Gisbert (año: 17, figura 4); 4. Anónimo, colección privada, Buenos Aires, Argentina.

público en el famoso volumen *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980), después de haber sido desapercibida durante mucho tiempo en el pavimento de una iglesia²⁰.

Aunque el comisionado del cuadro²¹ probablemente quería documentar el descubrimiento del Cerro Rico y su entrega de los caciques indígenas precoloniales a la Iglesia y Corona española, la pintura representa la típica topología sagrada andina, combinada con el mensaje subversivo de que la deidad femenina indígena *Pachamama* sigue existiendo en la “Virgen María” y, por lo tanto, sigue protegiendo a sus hijos, la población indígena de los quechuas.

La parte superior, llamada *hanaq pacha* (o *alax pacha* en aimara) o “esfera superior” en la cosmo-espiritualidad andina, está poblada por el panteón cristiano, es decir, las tres personas divinas y dos arcángeles, y a sus pies los dos elementos astronómicos de sol y luna, que desempeñan un papel importante tanto en la iconografía europea como en la cosmo-espiritualidad andina. La parte inferior o *kay pacha* (en aimara *aka pacha*) representa el doble poder terrenal del período colonial español, es decir, el rey y sus vasallos a la izquierda y el papa y su representante en la colonia a la derecha²², y en el medio un globo estilizado como símbolo de la división del mundo conocido y desconocido en poder secular y eclesiástico por medio del *Patronato*²³.

Pero para nosotros es interesante la zona media, que encarna la *Chakana*, el puente sagrado y cósmico entre la zona superior e inferior. La “Virgen del Cerro”, es decir María en forma del Cerro Rico de Potosí, llena el centro del cuadro y atrae inevitablemente la mirada del espectador o de la espectadora. La escena se concibe como la coronación de María, pero a los ojos de los

20 Uno de los mejores estudios de este cuadro se puede encontrar en Gentile Lafaille (2012).

21 Muy probablemente don Melchor Carlos Inga, descendiente de Inca Wayna Qhapaq, quien aparece en la foto con el hábito de Santiago en la esquina inferior derecha.

22 La imagen 2 (Museo Nacional de Arte) identifica la figura del papa con Clemente XI (que fue Papa de 1700 a 1721) y la del rey con Felipe V (Rey de España de 1700 a 1746). Esto corresponde al tiempo en que se hizo este cuadro (1720). La primera imagen (Museo de Moneda; figura 1 arriba) puede haber servido de modelo y es un poco más antigua.

23 El *Patronato Regio* (en el caso de España y Portugal llamado también *patronato*, respectivamente *padroado real*) transfirió *de iure* y *de facto* la autoridad religiosa de la Iglesia Católica (Santa Sede) a los reyes españoles y portugueses (más tarde también franceses), que así ejercieron todo el poder de protección (“patronato”) sobre la población indígena, también en materia religiosa. Como resultado, las dinastías reales pudieron determinar la actividad misionera y así enviar órdenes religiosas y sacerdotes seculares, además de la fundación de diócesis y prelaturas, el nombramiento de obispos y el establecimiento de seminarios. Sin embargo, la práctica del *patronato* –en contra de la voluntad del papa– también condujo a una serie de violaciones de la prohibición de la esclavitud y a una distancia cada vez mayor entre la Santa Sede y el poder político, que se manifestó, entre otras cosas, en la pugna posterior sobre la orden de los jesuitas y su abolición (1773) bajo la presión de los reyes español, portugués y francés.

indígenas, la imagen adquiere un significado completamente diferente si se omiten las áreas superior e inferior que siguen ambas una lógica colonial y eurocéntrica. María simboliza la inagotable generosidad y fertilidad de la tierra, en este caso del Cerro Rico, es decir la función maternal y telúrica de lo femenino. Sobre el manto rojo de la Virgen María y el cerro más pequeño de Wayna Potosí hay todo tipo de animales típicamente andinos (llamas, alpacas, vicuñas) y plantas (*wira-wira*), así como los mineros en diversas actividades. De particular interés, sin embargo, es la figura del Inca en la parte inferior izquierda de la vestimenta mariana o del Cerro Rico, junto con un guerrero del ejército incaico. Este Inca puede haber sido Paullu Inka²⁴ de quien se dice que fue el que más colaboró con los españoles²⁵.

María es así asociada con el mundo indígena y precolonial, con el dominio incaico, pero también con la *Pachamama* como fuente de toda vida. Junto con el Inca, forma una complementariedad sexual típicamente andina, mientras que las otras dos áreas (arriba y abajo) son exclusivamente masculinas. Esta complementariedad andina se ve reforzada por el sol y la luna a ambos lados de la Virgen del Cerro, que simbolizan la asignación sexuada como condición previa para la vida y su continuidad. La posición del rostro de María en la cima del cerro, que en la topología andina está reservada a los espíritus guardianes masculinos (*Apus, Achachilas*), da la impresión de que ocupa la posición del Espíritu Santo en la Trinidad divina. No es casualidad, ya que hay ilustraciones de la *Escuela Cuzqueña* en las que María ocupa este lugar²⁶.

24 Paullu Inca Túpac, respectivamente Pawllu Inca Túpaq (* alrededor de 1510, según otras fuentes 1518 en Cusco; † 1549, según otras fuentes 1550 en Cusco) fue hijo del Inca Wayna Qhapaq y de su esposa secundaria Añas Colque. Era hermano o hermanastro de Ninan Cuyochi, Waskar, Atawallpa, Tupaw Wallpa y Manko Qhapaq.

25 En el segundo cuadro (Museo Nacional de Arte), la signatura incaica también está resaltada por los dos “columnas de Hércules” a ambos lados de la Virgen del Cerro, símbolo del dominio incaico del Cusco, como señala Guamán Poma (folio 1057).

26 En la tercera imagen, los elementos “indígenas” se desvanecen en gran medida; María aparece con el niño sobre su brazo, el cerro se hace casi irreconocible y se mezcla con las nubes de la esfera superior, el Inca ha desaparecido, y las figuras de la zona inferior tienen claramente rasgos coloniales. Por lo tanto, esta adaptación de la *Virgen del Cerro* fue probablemente comisionada por un español (y no por un criollo o incluso por un descendiente de la última dinastía incaica).

Ilustración 1
La Virgen del Cerro



Fuente: Museo de la Casa de Moneda, Potosí, inicio siglo XVIII, anónimo.

La Escuela Cuzqueña y sus representaciones de María

Esto nos lleva al segundo ejemplo, esta vez de la famosa Escuela Cuzqueña, la escuela colonial cusqueña²⁷ que ha producido innumerables pinturas de ca-

²⁷ La Escuela Cuzqueña fue una tradición de arte católica con sede en Cusco, Perú, durante el período colonial, en los siglos XVI, XVII y XVIII. Fue probablemente la más

rácter sagrado. Un ejemplo es *Nuestra Señora del Rosario de Pomata*, realizada por un artista anónimo en el siglo XVIII, más o menos al mismo tiempo que la *Virgen del Cerro*. La figura de la *Virgen María de Pomata* no es diferente a la de la *Virgen del Cerro*, pero en esta representación, el panteón celestial y la demostración terrenal de poder están completamente ausentes. Pomata (del aimara *puma uta*: “casa del puma andino”) está situada a orillas del lago Titicaca, hoy en el lado peruano entre la ciudad de Juli y la frontera con Bolivia, en una zona poblada por los/as aimaras. Pomata es llamada el “Balcón Filosófico del Altiplano”, y la iglesia de Santiago de Pomata está llena de elementos indígenas subversivos que sólo los iniciados descubren.

El autor del cuadro era probablemente un aimara muy versado en la religión católica que, al igual que los escultores, canteros y albañiles, quería dotar a la iglesia colonial de Pomata de sus propias ideas y preferencias indígenas sin que sus patrones españoles o criollos se dieran cuenta²⁸. La pintura *Nuestra Señora del Rosario* se realizó entre 1700 y 1750²⁹ sobre la base de una escultura del siglo XVI y tenía por objeto acercar a los/as indígenas a la verdadera fe católica después de que varias campañas para “erradicar la idolatría” hubieran fracasado en el siglo XVII. La figura de María, debido a la cosmo-espiritualidad indígena andina, era particularmente adecuada para despertar el interés por la nueva fe, ya que las deidades con connotaciones puramente masculinas –como la Trinidad cristiana– se consideraban incompatibles con los principios básicos de complementariedad y correspondencia.

En el caso de *Nuestra Señora del Rosario de Pomata* (de la cual hay más de 40 representaciones diferentes)³⁰, se asoció un motivo católico (rosario) con uno andino, a saber, la exuberante flora de la región andina, especialmente la de *Kantu*, una flor típicamente andina. La clásica *Virgen del Rosario* estaba en azul y rojo, sosteniendo un rosario en su mano derecha y el Niño Jesús en su mano izquierda, quien con su mano derecha está llevando a cabo un gesto

importante de la América colonial española y se caracteriza por su originalidad y gran valor artístico, resultado de dos corrientes: por un lado, la tradición artística occidental (especialmente la española) y, por otro, el esfuerzo de los pintores indígenas y mestizos por expresar su realidad y su visión del mundo. La mayoría de los artistas permanecieron anónimos; sin embargo, el pintor italiano Bernardo Bitti (desde 1583) y Luis de Riaño de Lima dieron impulsos decisivos. El artista indígena más importante y original de la *Escuela Cuzqueña* fue sin duda Diego Quispe Tito, quien tuvo una influencia decisiva en este movimiento artístico en el siglo XVII.

- 28 En la iglesia de Pomata se han encontrado un total de 92 pinturas, la mayoría de ellas de la Escuela Cuzqueña.
- 29 La mención más antigua de una pintura data de 1677 que actualmente se encuentra en el *Museo Histórico Regional (Casa Garcilaso)* en Cusco. También se pueden encontrar otras representaciones en la *Casa del Corregidor* de Puno (Perú), en la iglesia de San Pedro en Juli (Perú) y en el *Museo Arquidiocesano* de La Paz (Bolivia).
- 30 Un buen análisis de la representación de la *Virgen del Rosario de Pomata* se encuentra en: Stanfield-Mazzi (2004).

de bendición y en su mano izquierda está sosteniendo el globo terráqueo con una cruz sobre él. La escultura original del siglo XVI se había adherido más o menos a estas directrices europeas, pero las representaciones sobre el lienzo fueron tomando cada vez más elementos del contexto andino. El Niño Jesús lleva ahora un *qapisayu*, un chaleco andino bordado; en su corona hay un *suri*, la versión andina del avestruz, y las flores están dispuestas como guirnaldas, tal como todavía se puede ver hoy en día en las fiestas religiosas de los Andes.

Ilustración 2: La Virgen de Pomata.
Escultura original de 1570 aprox.,
anónimo.



Ilustración 3: La Virgen de Pomata.
Representación del siglo XVII,
anónimo.



Fuente Ilus.2: Iglesia de Santiago de Pomata, Perú. Fuente Ilus.3: Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

La forma del manto de la *Virgen de Pomata* es muy parecida a la de Potosí, pero esta vez no retoma el motivo del Cerro Rico sino el del jardín, quizás aludiendo al Jardín del Edén. Y así la Virgen María se traslada de nuevo a las cercanías de la *Pachamama* que en su flor acoge a todas las personas, animales y plantas,

como el manto extendido de María. Sin embargo, la *Virgen de Pomata* estaba mucho menos asociada con la *Pachamama* que en el caso de la *Virgen del Cerro*. Por este motivo, se incluye en esta oportunidad otra representación de la Virgen María, también de la Escuela Cuzqueña, la *Virgen de Belén*, que data del siglo XVIII. Esta imagen retoma elementos tanto de la *Virgen del Cerro* de Potosí como de la *Virgen del Rosario* de Pomata. La forma triangular de su túnica es aún más pronunciada y recuerda fuertemente al Cerro Rico de Potosí. El Niño Jesús parece ser parte de la prenda, y de alguna manera “cuelga” torcido, sin ser sostenido correctamente y ciertamente sin apoyo; además, su prenda tiene la misma forma geométrica que la de su madre. La *Virgen de Belén* también podría llamarse –en términos modernos– la María “ecológica”.

Ilustración 4

Representación de la Virgen de Belén, Cusco, anónimo del siglo XVIII



Fuente: Banco de Crédito del Perú, Lima

La Escuela Cuzqueña ha hecho todo lo posible para presentar contenidos católicos al estilo andino. Famosa es la representación de la Última Cena, en la que en lugar de pan y vino se sirven las delicias andinas de *cuy*, *chicha* (cerveza de maíz), *tuna* (fruta de cactus) y queso andino. En el caso de las Vírgenes o representaciones de María, la Escuela sigue relativamente de cerca los lineamientos de la iconografía colonial, pero despierta una estrecha relación con la *Pachamama* por los sentimientos indígenas. Durante la procesión del *Corpus Christi* en Cusco, entre los 15 santos hay cinco *Virgenes* diferentes, y junto con Santa Ana y Santa Bárbara constituyen prácticamente la mitad de los santos llevados alrededor de la plaza principal del Cusco, como reemplazo religioso y a la vez superando la procesión de las momias de los 14 Incas en tiempos prehispánicos³¹.

La *Virgen de Urkupiña*

La leyenda de la aparición de la *Virgen de Urkupiña* en Quillacollo cerca de Cochabamba (Bolivia) es en muchos aspectos muy similar a la de la *Virgen de Guadalupe* en México y también incluye elementos de la *Virgen del Cerro de Potosí*³². A principios del siglo XVIII, una niña de una familia pobre de quechuas de la aldea de Cota, al sureste de Quillacolla (hoy parte de la ciudad boliviana de Cochabamba) habría visto, mientras pastoreaba las ovejas, en la colina de enfrente a una mujer con un niño en brazos y habría mantenido largas conversaciones con ella en quechua. Además, se dice que ha jugado con el hijo de la extraña mujer y, por lo tanto, siempre llegaba a casa demasiado tarde. Cuando sus padres le preguntaron, la niña les contó sobre sus encuentros con el extraño fenómeno que ella llamó *mamacha erqewan* (“la pequeña madre con el niño”). Después de muchos más supuestos encuentros, los padres finalmente acudieron al cura del pueblo (doctrinero) y quisieron verificar la verdad de los relatos de su hija.

31 Las santas (mujeres) son: Santa Bárbara, Santa Ana, Virgen de la Natividad, Virgen de los Remedios, Virgen Purificada, Virgen de Belén, Virgen de la Inmaculada Concepción (también llamada La Linda). Los santos (varones) son: San Antonio, San Jerónimo, San Cristóbal, San Sebastián, Santiago Apóstol, San Blas, San Pedro y San José. En la época precolonial, 14 momias de los Incas eran llevadas en procesión alrededor de *Wauqaypata*, la plaza principal de Cusco, el centro del *Tawantinsuyo*. El *Corpus Christi* en Cusco es una superposición típica, es decir, la sustitución de un culto precristiano por uno cristiano, conservando al mismo tiempo muchos elementos y la coreografía general.

32 De los estudios científicos sobre la *Virgen von Urkupiña* cabe mencionar: Derks (2009), un estudio antropológico del peregrinaje y de sus implicaciones sociales y étnicas; Valdivia y García Mérida, W. (eds.) (2001), una antología completa sobre sus orígenes; Lagos (2001), sobre la apropiación de la Virgen por la población autóctona; Brun (2007), sobre la fiesta del 15 de agosto; Albro (1998), sobre la apropiación actual de la *Virgen* por comerciantes y migrantes.

Pero como la pastora apareció demasiado tarde en el lugar al pie de la colina, donde brotan dos manantiales, la mujer con el niño ya había subido de nuevo a la colina. Cuando la niña la vio allí, gritó en quechua: *Jaqaypiña urqupiña, urqupiña!* (“¡Ella ya está arriba, ya está en la colina!”), lo que le daría a la aparición mariana el nombre de *Urkupiña*³³. La aparición se desintegró, sin embargo, cuando la niña llegó a la cima de la colina, pero quedó atrás una “imagen celestial” que pronto fue llevada a la iglesia de Quillacolla y adorada desde entonces. Y la aparición se conoció a partir de ese momento como *Virgen de Urkupiña*, que hoy es junto a la *Virgen de Copacabana* el lugar de peregrinación mariana más importante de Bolivia y que tiene también para toda América del Sur una gran irradiación. Las primeras noticias de la veneración de esta imagen datan de 1760.

Ilustración 5 Virgen de Urkupiña, Iglesia de Quillacollo, Bolivia



La iconografía de la *Virgen de Urkupiña* es, a primera vista, muy europea, a pesar del trasfondo indígena de la leyenda de su creación. Los rostros de María y del Niño son blancos, tienen ojos azules y no revelan ningún rasgo indígena, pero en el caso de María se acercan mucho al ideal de belleza de una mestiza. Llama la atención que María esté maquillada, con los labios de color rojo fuego, las pestañas resaltadas con rímel y las cejas cuidadosamente depiladas; también lleva largos aretes ricamente decorados, un collar de perlas, anillos de colores en casi todos los dedos, y su largo cabello cae suelto

33 *Urkupiña* es la forma hispanizada de la expresión quechua *Urqupiña*, que está compuesta por el sustantivo *urqu* (“colina”) y los dos sufijos *pi-* (topónimo) y *ña-* (“ya”), lo que junto con la afirmación resulta en una afirmación existencial: “está (se halla) ya en la colina”.

sobre los hombros en movimientos ondulantes bajo un pañuelo transparente. Todo esto indica que con el paso del tiempo la mayoría de la población mestiza ha reivindicado la Virgen para sí misma, vestida en consecuencia y dotada de atributos claramente femeninos, casi eróticos. El Niño Jesús tiene el pelo encrespado, pero por lo demás apenas difiere de las representaciones habituales en Europa en esa época.

La asociación con la *Pachamama* deriva, por un lado, de la leyenda de sus primeras apariciones y, por otro, de la forma de su manto que aparenta un gran triángulo ancho y se acerca así a la figura de la montaña o cerro que aparece de modo acentuado en la *Virgen del Cerro*. Además, el cerro (*urqu*) aparece en su título honorífico y juega un papel central en la leyenda de la aparición y desaparición de la mujer con su hijo. Aunque las colinas y las cumbres de las montañas también juegan un papel importante en la presencia de lo sagrado en la topología bíblica, en un contexto andino se recuerda inevitablemente que estos lugares son *chakanas* primarios, puentes cósmicos de mediación entre una región “divina” (*hanaq / alax pacha*) y la región terrenal-humana de nuestro mundo (*kay / aka pacha*). La *Virgen de Urkupiña* es la única Virgen de *Abya Yala* que ha conservado un nombre indígena, aparte de la *Virgen de Guadalupe* y la *Virgen de Copacabana*, pero que se refieren a topónimos más que a contenido.

Ilustración 6
Virgen de Urkupiña, Iglesia de Quillacollo, Bolivia



Nuestra Señora de Copacabana

El cuarto ejemplo proviene de Copacabana, una población boliviana ubicada a orillas del lago Titicaca, que pertenecía en la época colonial al Virreinato del Perú y que era en la época precolonial un importante sitio sagrado del *Tawantinsuyo*, es decir del Imperio Incaico, así como de los pueblos preincayos, especialmente de los aimaras. Como en el caso de Cusco, donde la iglesia de Santo Domingo se construyó sobre los cimientos del Templo Inca del Sol (*Qorikancha*), Copacabana es también un ejemplo de la “superposición”, la táctica misionera de la evangelización a través del aparente predominio de los lugares de peregrinación cristianos construidos sobre antiguos santuarios indígenas. Copacabana –el término es una hispanización de *quta qawaña*: “mirada al lago” o de la diosa de la fertilidad *Kotakarwana*³⁴– era un lugar sagrado de los Urus, Aimaras y Quechuas (Incas) antes de la colonización por los españoles. En la historia del famoso santuario de peregrinación mariana, escrito por Fray Alonso Ramos Gavilán (Lima 1621)³⁵, que es una fuente inagotable de información sobre aspectos históricos, religiosos, etnográficos, arqueológicos y antropológicos de la primera época colonial, éste interpreta el nombre “Copacabana” (o *Qupaqhawana* en la dicción de las lenguas indígenas) como “un lugar desde donde se puede ver la piedra radiante”.

Las diversas interpretaciones de la etimología y los relatos que circulan sobre la mitología andina en el contexto del lago Titicaca sugieren que en el caso de Copacabana ya existía en la época precolonial un santuario de una deidad con connotaciones femeninas, que no estaba directamente asociada con la *Pachamama*, sino con *Mama Quta* o *Mama Qocha* (“madre del lago”)³⁶. En el ya mencionado dibujo cosmogónico de Joan de Santa Cruz Pachacuti

34 El científico español Mario Montaña Aragón ha descubierto en los “Archivos de las Indias” en Sevilla (España) un relato de origen completamente diferente al geográfico: *Kotakarwana* es, por lo tanto, el dios o la diosa de la fertilidad en la temprana mitología (preincaica) de los Andes, una correspondencia con la clásica deidad griega Afrodita o la Venus romana. Según la leyenda, esta deidad es andrógina y vive en el lago Titicaca. Su corte consiste en criaturas masculinas y femeninas representadas en esculturas coloniales. En las iglesias católicas (por ejemplo, en el portal de la iglesia de Lampa) se les llama *Umantuus*; su equivalente en la cultura occidental es muy probablemente la sirena (ver: Revilla Orías, 2012).

35 Ver Lazcano (2017).

36 *Qbuta* es aimara y *qocha* (o *qucha*) quechua para “lago”; *mama quta* / *qocha* también se usa para el “mar” (considerado hostil por los Incas). Es notable que en los comentarios sobre la etimología de Copacabana, muchos/as hablan de la expresión quechua *quta kbawana* que en realidad es una expresión aimara, que se escribe, además, de manera diferente (*quta qbawaña*). En cuanto a la ortografía del quechua, en Bolivia se aplica la trivocalidad (tres vocales), en el Perú se sigue aplicando la pentavocalidad (cinco vocales); de ahí la diferencia de ortografía (*qocha* / *qucha*).

Yamqui Salcamaygua (1613), *mama cocha* figura en el lado izquierdo con connotaciones femeninas (vistas desde la representación), en correspondencia con *mama pacha* en el lado opuesto. El lugar cerca de Copacabana, erróneamente llamado *Horca del Inka* por los españoles, era un observatorio astronómico³⁷; los propios Incas se establecieron en la Isla del Sol e Isla de la Luna frente a la costa de Copacabana, que forman según la leyenda la cuna del *Tawantinsuyo*.

La historia de la *Virgen de Copacabana* es atípica en este sentido, porque no comenzó en el lugar mismo, ni tuvo como punto de partida una aparición original, sino que se apoyó en la *Candelaria*, la muy venerada *Nuestra Señora de la Candelaria*³⁸ en las Islas Canarias. Dado que los dominicos dirigieron la *Doctrina* (parroquia) de Copacabana de 1539 a 1574 y además se encargaron del santuario de la *Candelaria* en Tenerife desde 1530, el culto a la *Candelaria* ya estaba muy extendido en las tierras altas andinas alrededor del lago Titicaca en la primera fase de la época colonial. Debido a varias malas cosechas y otras adversidades, Tito Yupanqui (o *Titu Yupanki*, que más tarde tomó el nombre cristiano de “Francisco”), que era descendiente del Inca *Wayna Qhapaq*, decidió hacer una estatua de la *Virgen Candelaria* y erigirla en su lugar de origen, Copacabana. En Potosí, Yupanqui se formó en el arte de tallar y produjo la imagen de la *Señora de la Candelaria* hecha de madera de agave, que fue traída a Copacabana en 1583 y que desde entonces ha sido llamada *Nuestra Señora de Copacabana* (a veces también: *Virgen Candelaria de Copacabana*).

37 Horca del Inca, literalmente “horca del rey inca”, es en aimara el acrónimo *Pachatika* lo que significa “lugar donde se mide el tiempo”, entonces un observatorio astronómico. Tampoco tiene nada que ver con el Imperio Incaico, ya que data del siglo XVIII a.C., y sería obra de la cultura Chiripa.

38 El término *candelaria* alude a la vela (*candela*) o las velas que la imagen de la Virgen María tenía en su forma original en Tenerife. Fue en esta forma que ella vino al Nuevo Mundo.

Ilustración 6
La Virgen de Copacabana, por Francisco Tito Yupanqui, 1576,
Basilica de Copacabana, Bolivia



La estatua original se mantiene sencilla, en madera con laminado de oro y vestidos como corresponde a una princesa *Qoya* o Inca. María tiene una candela (vela) en su mano derecha y al Niño en su mano izquierda, que está a punto de caer de su mano. Los rasgos faciales son andinos. En las representaciones posteriores, la Virgen adquiere cada vez más rasgos de la *Virgen de Pomata*, con maquillaje, aretes y anillos en los dedos. Pero en algunas representaciones, María y el Niño son de piel oscura y de fisonomía indígena, rodeados por el sol y la luna a la derecha y a la izquierda, y una prenda de vestir en la ya conocida forma triangular que recoge el esplendor floral de la

Virgen del Rosario. La vela en la mano derecha es ahora enorme (un cirio), y toda la aparición descansa en una enorme luna creciente plateada.

Ilustración 7
Virgen de Copacabana, anónimo, siglo XVIII
Basilica de Copacabana, Bolivia



La relación con la *Pachamama* no es directamente evidente con la *Virgen de Copacabana*. Más bien, debido a la veneración precolonial de *Mama Quta* (o *Cocha*), existe una estrecha relación con el lago y, por lo tanto, con el legendario origen del universo a partir de las aguas del lago Titicaca y la genealogía del *Tawantinsuyo*, en la que *Mama Ocllo* jugó un papel central.³⁹ Junto con la diosa de la fertilidad preincaica *Kotakawana*, la figura de *Pachamama* inconsciente y subliminalmente siempre juega un papel para la población indígena cuando adoran a la *Virgen de Copacabana*. La mayoría de los peregrinos no sólo encienden velas para la Virgen María, sino que rocían la tierra con chicha o alcohol (*ch'alla*), suben al Calvario (una colina entre el pueblo y la laguna, a la que conduce una vía crucis) y dejan que el *yatiri* (chamán andino) realice un ritual para la *Pachamama*⁴⁰.

Conclusiones: *Pachamama* y María

En la tradición oral de los Andes, la tierra se denomina *Pacha Virgen*, *Pacha Mama* y *Pacha Ñusta*, en referencia a la Trinidad cristiana masculina, es decir, “Tierra Virgen”, “Tierra Madre” y “Tierra Princesa”, en la que el primer título honorífico alude claramente al culto mariano católico importado por los españoles, el último a la tradición del período incaico⁴¹ y el título medio a una práctica panandina de cosmo-espiritualidad indígena. Para el sentimiento andino, el término “virgen” no se asocia a un ideal de vida (celibato), sino que en el sentido de fertilidad y complementariedad se entiende siempre en correspondencia complementaria con el elemento masculino de los *Apus* / *Achachilas* (“deidades de la montaña”), que a su vez se asocian con la figura

39 *Mama Ocllo* (en quechua *Mama Uqllu*) es, según la mitología incaica, una deidad y madre reproductiva. Según la leyenda, es hija del dios *Inti* (Sol) y de su esposa *Mama Qilla* (Madre Luna), así como hermana del primer rey Inca *Manqo Qhapaq*. Se dice que los dos hermanos fueron enviados a la tierra por *Inti* para mejorar el mundo. *Inti* les dio un bastón de oro (*Tupayawri*) para que éste se hundiera en el suelo en un lugar fértil donde pudieran fundar una ciudad. Habrían llegado a la tierra en la Isla del Sol en el lago Titicaca, y después de una larga búsqueda por el Altiplano andino, el bastón se hundió en el suelo, con lo cual fundarían la ciudad de *Qusqu* (Cusco) y, por lo tanto, el Imperio Incaico (*Tawantinsuyo*).

40 Hay estudiosos que encuentran una conexión entre la deidad panandina *Wiraguacha* (o “Viracochoa”), que también señaló el “lago” (*qucha*) en su nombre, y el posterior lugar de peregrinación mariana de Copacabana. Ver Cáceres Chalco (1984).

41 Las *ñustas* eran las “princesas” del *Tawantinsuyo*, hijas vírgenes del rey Inca. La relación con la *Pachamama* aún existe hoy en día en Perú, Bolivia y Argentina, donde se celebra la fiesta en honor de la *Pachamama* con la mujer más anciana del pueblo simbolizando la tierra fértil y generosa, y una joven virgen *ñusta*, que representa la tierra no trabajada, la *Pacha Ñusta*.

de Jesucristo como *Apu Taytayku*⁴². María no es vista como una madre soltera asexuada sino como pareja fértil del *Apu / Achachila* más cercano, y, por lo tanto, también de Jesucristo. Esta relación, histórica y doctrinalmente difícil de sostener –María y Jesús como pareja–, tiene su origen en la cosmo-espiritualidad andina y trasciende los hechos biológicos e históricos. Es importante preservar la complementariedad fundamental, tal como existe en todas formas de culto de cristofanías y otras hierofanías.

La mejor interpretación teológica de la *Pachamama* proviene del sacerdote católico aimara Narciso Valencia Parisaca de Juli en el Perú (cerca de Pomata), quien lamentablemente murió hace poco en un trágico accidente de tránsito. En su monografía *La Pachamama: Revelación del Dios creador* (1998), Valencia se refiere al rostro femenino de Dios que tiene un significado especial en los Andes. Esto se asocia, por un lado, con la Virgen María y, por otro, con la *Pachamama*, ambas fusionándose de cierta manera:

Esa ausencia representativa [de la *Pachamama*] y la influencia de todas las advocaciones que se dan a la Virgen María y la suscitan una analogía especulativa de la existencia de una relación entre ella y la *Pachamama*. En varias fiestas patronales en homenaje a la Virgen María, se escuchará lo siguiente: ‘Así como la Virgen da buenos frutos, de la misma manera nuestra Pacha Mama nos da buenos frutos y nos manda vivir unidos’ (Valencia, 1998: 46).

Al mismo tiempo, también es claro que la *Pachamama* no es la Virgen María, pero ambas tienen una función muy similar en dos universos religiosos diferentes, lo que se denomina “equivalentes homeomórficos”⁴³ en la Filosofía Intercultural.

A pesar de las campañas de “extirpación de idolatrías”, que en el siglo XVII fueron llevadas a cabo por la Iglesia católica en el Virreinato del Perú contra las prácticas indígenas, éstas no pudieron ser erradicadas y mucho menos excluidas de la cosmo-espiritualidad de los Andes. Además de las dife-

42 Cf. Estermann (2014, especialmente 177-199).

43 El término “equivalentes homeomórficos” proviene de Raimon Panikkar (1996): “Se trata pues de un equivalente no conceptual ni funcional, a saber, de una analogía de tercer grado. No se busca la misma función (que la filosofía ejerce), sino aquella equivalente a la que la noción original ejerce en la correspondiente cosmovisión” (Panikkar, 1996: 18). En el sentido de los “juegos lingüísticos” de Wittgenstein, los “equivalentes homeomórficos” tienen en diferentes tradiciones culturales (respectivamente juegos lingüísticos) una función más o menos idéntica o similar en el contexto total de significado e interpretación (por ejemplo, el alfil en ajedrez), pero no pueden traducirse simplemente uno a uno (porque el contexto cultural, respectivamente la posición en el tablero de ajedrez es diferente). Así, en un contexto andino, la Virgen María y la *Pachamama* pueden ser consideradas como “equivalentes homeomórficos”.

rentes formas de “doble fidelidad”⁴⁴ o paralelismo religioso, la estrecha relación entre *María* y *Pachamama* en la iconografía andina es un ejemplo de un sincretismo que va más allá de la mera adaptación o inculturación y que ha producido una nueva síntesis de un cristianismo andino o una cosmo-espiritualidad andina cristiana.

En el curso de un renacimiento del culto a la *Pachamama* en los últimos treinta años, combinado con un interés esotérico y eco-espiritual por lo telúrico (*Gaia*, *Pachamama*, diosas de la fertilidad celtas, rastros bíblicos de deidades femeninas, etc.), también se han creado nuevas iconografías de *Pachamama-María*. La *Pachamama*, como ha señalado vívidamente el teólogo aimara Narciso Valencia, no es representada por los indígenas en un cuadro; tales representaciones pictóricas han sido desarrolladas por una élite intelectual indígena y la población mestiza, pero también por los personas de procedencia occidental en busca de formas holísticas de espiritualidad.

Ilustración 8



Fuente: <http://edelmannext.files.wordpress.com/2007/10/pachamama1.jpg>

44 Ver Estermann (2014, especialmente 121-125).

Además de cuadros en los que no se hace referencia alguna a una iconografía católica de María, como ejemplo y a la vez conclusión de estas consideraciones, cabe mencionarse un cuadro en el que la *Pachamama*, al igual que la Virgen María, tiene las manos cruzadas y la mirada baja en oración interior.

Ilustración 9



Fuente: <https://www.pinterest.de/pin/70157706665895350/>

Bibliografía

- Albro, R. (1988). "Neoliberal Ritualists of Urkupiña: Bedeviling Patrimonial Identity in a Bolivian Patronal Fiesta", *Ethnology* 37(2): 133-164.
- Brun, W. (2007). *Urkupiña de Antaño 2007: Convocatoria*. Quillacollo: Fundación Autóctona Urkupiña.
- Cáceres Chalco, E. (1984). "¿La Pachamama es la Virgen María?", *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* 16: 36-45. Chucuito.
- Contreras Colín, J. M. (2010). "Das Nican mopobua", *kritischer Ausdruck des indigenen Denkens: Eine ethische und politische Lektüre*. Munich: Hochschule für Philosophie.

Derks, S. (2009). *Power and Pilgrimage: Dealing with Class, Gender and Ethnic Inequality at a Bolivian Marian Shrine*. Berlín: LIT.

Elizondo, V. (1997). *Guadalupe. Mother of a New Creation*. Maryknoll, New York: Orbis Books.

Estermann, J. (S.f.). ¿Doble fidelidad o neo-paganismo? Una exploración en el campo del sincretismo religioso-cultural en los Andes (manuscrito inédito).

___ (2018). *Filosofía Andina: Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Lima-Cusco [Quito 1998]: Paulinas; Seminario San Antonio Abad.

___ (2014). *Cruz y Coca: Hacia la descolonización de la religión y teología*. Quito: Abya Yala.

___ (2014). “Porqué la *pachamama* está de duelo por su pareja: un ejemplo del sincretismo andino”. En: Estermann, J. *Cruz y Coca: Hacia la descolonización de la religión y teología*. Quito: Abya Yala.

___ (2007a). “Jesucristo como *chakana*: Esbozo de una cristología andina de la liberación”. En: Vigil, J. M. (org.), *Bajar de la Cruz a los Pobres: Cristología de la Liberación*, México: ed. por la Comisión Teológica Internacional de la Asociación Ecuménica de Teólogos/as del Tercer Mundo, Dabar, 89-98.

___ (2007b). “Las cruces verdes en las puntas de los cerros: Gracia y Cruz en la dinámica de la esperanza de los pueblos originarios andinos”. En: Zwetsch, R. (ed.), *CETELA: Encuentro de Cochabamba: Bolivia – Noviembre de 2005*. CD-ROM (ISBN–85-89754-12-X.01), 1-16.

Gentile Lafaille, M. (2012). “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro: Iconología, siglos XVI a XX”. En: San Lorenzo del Escorial (ed.), *Advocaciones Marianas de Gloria (1141-1164)*. Madrid: San Lorenzo del Escorial.

Gisbert, Teresa (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert & Cía.

Guamán Poma de Ayala, Felipe (1615-1616). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4º, Facsímil del manuscrito autógrafo, transcripción anotada, documentos y otros recursos digitales, folio 1057. En: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.

Kessel, J. van (1992). “Virgen Pachamama: Mito de la Fundación”, *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* 2 (41): 62-90.

Lafaye, Jacques (1976). *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1531–1813*. Chicago: University of Chicago Press.

Lagos, María (2001). “La Virgen y los Indios”. En: Valdivia y García Mérida (eds.). *Historia del Milagro: Antología de Urqupiña* (107-114). Cochabamba: Los Tiempos.

Lazcano, R. (2017). “Notas al hilo de la lectura: Historia de Nuestra Señora de Copacabana, del agustino Alonso Ramos Gavilán (1570-1621)”, *Archivo Agustiniiano*, 101: 253-260. Sucre.

- León-Portilla, M.; A. Valeriano (2000). *Tonantzin Guadalupe: pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican mopohua"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mujica, L. (2017). *Pachamaman Kawсан: Hacia una ecología andina*. Lima: PUCP.
- Panikkar, R. (1996). "Filosofía y Cultura: Una relación problemática". En: Fornet-Betancourt, R. (ed.), *Kulturen der Philosophie: Dokumentation des Internationalen Kongresses für Interkulturelle Philosophie, Aachen* (Concordia Reihe Monographien, vol. 19). Aquisgrán: Mainz-Verlag, 15-41.
- Poole, S. (1995). *Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797*. Tucson: University of Arizona Press.
- Revilla Orías, P. (2012). "Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina", *Runa*, Vol. 33/2: 133-155. Buenos Aires.
- Stanfield-Mazzi, Mary (2004). "La Virgen del Rosario de Pomata". *Anuario de Estudios Bolivianos, archivísticos y bibliográficos*, 10: 689-719. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Valdivia, W. G.; W. García Mérida (eds.) (2001). *Historia del Milagro: Antología de Urqupiña*. Cochabamba: Los Tiempos.
- Valencia Parisaca, N. (1998). *La Pachamama: Revelación del Dios creador*. Quito: Abya Yala.
- Vertovec, S. (1998). "Ethnic Distance and Religious Convergence: Shango, Spiritual Baptists, and Kali Mai traditions in Trinidad", *Social Compass*, 45/2: 247-263. Londres.

El Reinado del Anticristo Estudio comparativo entre los programas de Orvieto y Caquiaviri

The Reign of the Antichrist Comparative study between the programs of Orvieto and Caquiaviri

Lucía Querejazu Escobari
Instituto de Investigaciones Históricas-UMSA
E-mail: luciaquerejazu@yahoo.com

Resumen

Este artículo examina las pinturas del Anticristo de los programas iconográficos de las iglesias de Orvieto en Umbria, Italia (1499-1503) y Caquiaviri, en la Audiencia de Charcas del Virreinato del Perú (1739). El objetivo es develar las fuentes grabadas de las obras y los procesos de comisionado y determinación del contenido. Al realizar un estudio comparativo, el artículo contribuye a comprender mejor las apropiaciones de los grabados por un lado y los vínculos con las herejías e idolatrías por el otro.

Palabras clave: Anticristo; grabados; herejía; idolatría.

Abstract

This article examines the paintings of the Antichrist within the iconographical programmes of Orvieto in Umbria, Italy (1499-1503) and Caquiaviri, in the Audiencia de Charcas, Viceroyalty of Peru (1739). The aim is to reveal the engraved sources of the paintings and the processes of commissioning and content definition. By doing a comparative study, the article helps to better comprehend the appropriation of engravings on one hand, and the links between paintings and heresies or idolatries on the other.

Keywords: Antichrist; engravings; heresy; idolatry.

Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de Ana María Presta y Marta Penhos. Historiadora por la Universidad Javeriana de Colombia (2006). Ha sido docente de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y de la Universidad Pública de El Alto (El Alto). Forma parte de la Sociedad Boliviana de Historia y la Asociación de Estudios Bolivianos, así como del grupo de investigación Spanish Italy and the Iberian Americas de la Fundación Getty dirigido por Alessandra Russo y Michael Cole. El presente artículo fue posible gracias a la beca de investigación de la Fundación Thoma, el Museo Blantony, la Biblioteca LLILAS Benson de la Universidad de Texas, Austin.

Introducción

Uno de los legados más destacados del trabajo de Teresa Gisbert es haber establecido tramas iconográficas en toda la región andina. Uno de los temas que trabajó individualmente fue el de la representación virreinal del Anticristo que publicó en la *Latin American Literary Review* en 1998. En él, Gisbert hace un repaso de las tres pinturas referidas al tema en América, dos en México, asociadas a la vida de San Francisco de Asís y la tercera en la iglesia del pueblo de Caquiaviri, en Pacajes, en el altiplano paceño, como parte de la serie de las Postrimerías de este templo. Esta última, que es la única en representar en lienzo completo los hechos de la vida del Anticristo, es la que nos ocupa en este análisis. En su artículo, Gisbert establece que la fuente de la pintura de Caquiaviri es un grabado de Johan Wierix que acompaña la *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, publicado completo por Nutius en 1595¹. Gabriela Siracusano (2010) ahonda en esta asociación en un análisis del uso del texto de Nadal escrito en el lienzo. Habiéndose ya establecido por estas autoras tanto la fuente de la pintura como sus usos visuales y textuales, lo que este artículo busca hacer es analizar el objeto de la pintura y su posible uso en relación con su contexto.

Para hacer esto proponemos hacer una comparación con la única otra representación pictórica de los hechos de la vida del Anticristo en el arte del periodo temprano moderno occidental que es la realizada por Luca Signorelli en la Catedral de Orvieto, Italia. Ambas representaciones forman parte de un ciclo de Postrimerías. La pintura de Orvieto es un fresco pintado entre

1 De acuerdo con el estudio de Walter Mellion (2003), los grabados que acompañan esta edición se publicaron inicialmente solos en 1593 y solamente dos años después se publicó la obra completa, es decir textos y grabados juntos. El estudio de Siracusano (2010) se refiere a los textos por lo que la fecha a considerarse en 1595.

1499 y 1503²; la de Caquiaviri es un lienzo pintado al óleo y forma parte del conjunto de 1739, datación hecha por Mesa y Gisbert.

Para lograr este objetivo, partimos de la premisa de que se trata de un tema iconográfico raro y poco representado en la historia del arte occidental. Ahora bien, los términos del cotejo no serán solo los de una comparación iconográfica, sino que queremos indagar en ambos casos sobre tres aspectos relevantes en relación con la existencia de las obras. Primero, indagamos sobre las fuentes de las que se alimentan y que en gran medida reproducen; en segundo lugar, es determinante el patronazgo o comisionado de las obras y el rol que jugaron estos en la composición del programa y finalmente, el objeto de las pinturas hasta donde es posible dilucidarlo con las fuentes existentes y conocidas.

Sabemos que, como dice Mujica Pinilla, en la pintura colonial “suelen encontrarse añadidos, sutiles adaptaciones, recortes, combinaciones, mezclas de estampas de diversa procedencia y fecha” (Mujica Pinilla, 2016: 23). Queremos determinar a qué responde la reformulación que se puede haber dado y si es visible tanto en el arte europeo como en el colonial. Ya hemos expuesto que la pintura de Caquiaviri sigue el modelo del grabado flamenco pero nos preguntamos hasta qué punto se hicieron adaptaciones y recortes y si estos pueden haber respondido a una influencia no hispánica.

La vida del Anticristo

La tradición medieval se nutre de las referencias bíblicas para generar una historia, a manera de vida, del personaje. Una de las obras más conocidas y populares sobre el Anticristo es la de Adso de Montier-en-Der o Adso Dervensis, *De ortu et tempore Anticristi necnon et tractatus qui ab eo dependet* (siglo X), una obra de exégesis bíblica combinada con tradiciones de diversos autores medievales como Haimo de Auxerre y Alcuino que sigue un formato hagiográfico, motivo por el cual fue tan popular. Hugh de Strasgourg escribió el *Compendium theologiae veritatis* (siglo XIII), antes atribuido a Alberto Magno. En esta obra igualmente se puede encontrar un recuento de la vida del Anticristo. Y finalmente la obra de Hartmann Schedel *Liber chronicarum* (1493) (Hall y Uhr, 1992).

El Anticristo será un líder, un profeta tan convincente que hasta los sabios le seguirán. Convencerá a la gente de seguirlo con mentiras, regalos y magia (que se creará que son milagros verdaderos). Los profetas Elías y Enoc, que habrían sido llevados de este mundo sin morir, serían sus adver-

2 Las fechas se refieren al trabajo de Signorelli en toda la capilla; no se puede establecer exactamente en qué momento en este lapso terminó el muro dedicado al Anticristo.

sarios principales e intentarían convertir a los judíos al cristianismo. Ante esto y la reticencia de los verdaderos fieles a convertirse a sus doctrinas, el Anticristo iniciará una persecución, fruto de la cual Elías y Enoc serán martirizados y los justos, perseguidos. En el Monte de los Olivos osará ascender al cielo como demostración de su poder (basado en magia) pero no lo podrá hacer porque será detenido por el arcángel San Miguel. Entonces caerá a la tierra y será destruido junto con sus seguidores.

Estos son los hechos de la vida del Anticristo en rasgos generales, los que son representados en mayor o menor detalle por las pinturas que analizaremos a continuación.

El Anticristo de Signorelli en Orvieto

En la catedral de la ciudad de Orvieto, al norte de la ciudad de Roma, en la Capella Nuova o capilla de San Brizio se encuentra una serie de frescos realizados por el artista Luca Signorelli (ca.1450-1523) entre 1499 y 1503 como continuación de la obra iniciada por Fra Angelico (1395-1455) y otros artistas a partir de 1447. Es aceptado por los especialistas que el beato Fra Angelico fue quien diseñó en rasgos generales la temática de los frescos de esta capilla que gira en torno al Juicio Final (Hall y Uhr, 1991; Riess, 1995). En el programa, representado en los muros laterales y en la bóveda, destaca el fresco realizado por Signorelli denominado *Hechos del Anticristo* y que representa una narración visual correspondiente a la tradición de la vida del Anticristo derivada de las narraciones de los autores antes mencionados.

En el centro de la composición del fresco se puede ver al Anticristo de pie sobre una especie de podio, con un demonio detrás suyo que le susurra en el oído, ante un grupo de gente que le escucha atentamente dispuesta a la izquierda del observador. Detrás de esta gente se ve la tortura y muerte de los no creyentes del Anticristo a manos de sus hombres. En la parte central derecha, se observa el fondo de esta escena central. Se ve un templo y figuras de negro atacando a otras. En torno a esta composición se ven dos escenas en las que el Anticristo realiza un milagro por un lado, y la decapitación de los santos Elías y Enoc por el otro. En el extremo izquierdo superior se puede ver al Anticristo en su “falso ascenso” al cielo siendo detenido por San Miguel y cayendo como consecuencia. Como parte de la caída, la mirada es dirigida hacia la destrucción de los seguidores del Anticristo por los rayos que salen de la imagen de San Miguel. Finalmente, en el extremo inferior izquierdo se puede ver el autorretrato de Signorelli mirando al espectador y detrás de él, el que se asume que es de Fra Angélico mirando las escenas ante ellos.

La composición realizada por Signorelli no tiene, de acuerdo con Jonathan Riess (1995), precedentes ni descendientes en la pintura. La explicación más aceptada acerca del porqué de la obra y lo que ésta representa fue la planteada por André Chastel (1973). Chastel se basó en una carta de Marsilio Ficino al colegio cardenalicio en la que hacía referencia a Savonarola como a un anticristo para afirmar que el Anticristo de Signorelli es Savonarola (Hall y Uhr, 1991: 54) y que las desgracias que se representan hacen referencia al complejo mundo político de intrigas y corrupción que se vivía en Florencia en el siglo XV. Sin embargo, esta interpretación es discutida tanto por Edwin Hall y Horst Uhr como por Riess quienes publican a principios de los noventa interpretaciones renovadas de los frescos de Orvieto.

Ilustración 1
Luca Signorelli, Los hechos del Anticristo, 1499-1503
Capilla de San Brizio, Orvieto.



Hall y Uhr abordan el tema de la comisión de la obra en relación con la composición de temas icnográficamente raros o complejos. De acuerdo con estos, la opinión aceptada por los académicos de la historia del arte italiano del Re-

nacimiento es que las iconografías complejas eran elaboración de los artistas mismos, demostrando un alto nivel de conocimiento tanto como de ingenio. Tras una revisión minuciosa de los contratos de Signorelli, se demuestra que para este caso específicamente, la utilización del Anticristo como parte de la narración de las Postrimerías y más concretamente junto al Juicio Final no es una invención del artista y que corresponde una lectura inspirada en la obra de Hartmann Schedel *Liber chronicarum* de 1493. Esta interpretación se basa en dos elementos: el primero, que Anticristo y Juicio Final no eran temas que se representaran juntos hasta la composición de Schedel; el segundo, que el grabado de Wohlgemut que acompaña el texto de Schedel es la fuente para la composición de Signorelli.

Ilustración 2

Michael Wohlgemut, Anticristo.

Fuente: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493



Hasta ese momento no existía un canon, patrón o iconografía determinada para la representación de la vida o hechos del Anticristo. Las representaciones de Wohlgemut, Signorelli y la presente en Nadal sobre la cual ahondaremos más adelante, presentan de manera original e innovadora una composición con algunas variaciones de las escenas de la vida del Anticristo descritas anteriormente. La forma en la que se disponen estas partes de la historia en un diseño es lo que se identifica como elementos iconográficos, que los autores encuentran en Wohlgemut y que Signorelli utiliza en su creación.

En el grabado del *Liber chronicarum* se destacan dos elementos importantes porque son novedosos de la composición que son tomados por Signorelli: por un lado, el demonio de pie que detrás del Anticristo le susurra en el oído mientras este se presenta ante el pueblo como si fuera Cristo. Por el otro lado, en el grabado, el Anticristo es elevado a los cielos desde el monte de los Olivos en una demostración de su supuesto poder. Quienes lo elevan son varios demonios; de acuerdo con los autores, probablemente Wohlgemut se inspirara en un famoso grabado de Martin Schongauer (1470-1475) que muestra a San Antonio Abad levantado y atormentado por los demonios (Hall y Uhr, 1991: 50). Como dijimos, el ascenso del falso profeta es detenido por San Miguel y en el grabado se refleja este combate con los demonios. Esta formulación es ingeniosa y no está justificada por una tradición textual, lo que indica que es una composición original del artista (Ibíd.: 51). Lo relevante aquí es que el grabado alemán propone una narración visual que es luego tomada por Signorelli y transformada pues él invierte la figura del Anticristo (mira hacia el cielo) y elimina a los demonios de este ascenso. Podemos resumir que el grabado del texto de Schedel es la fuente para Signorelli y que éste hace algunas modificaciones en su elaboración del fresco. Este es un ejemplo de muchos otros que ejemplifican el uso de grabados como fuente no solo en América sino también en Europa.

Riess, por su parte, realiza un análisis vinculado con el contexto social vivido en Orvieto y su región en el momento de la elaboración de los frescos para determinar el origen del tema. A partir de ello concluye que el salvajismo del mundo político y los acontecimientos de la década de 1490, de agitación apocalíptica y de acontecimientos que pudieron ser interpretados en este sentido como terribles tormentas y plagas que afectaban a la población en general incluyendo al propio Signorelli, inspiraron la temática de los frescos de la capilla (Riess, 1995: 13). Para este autor, no se puede entender el programa de los frescos sin considerar que en el mismo templo, justo en frente de la capilla de San Brizio, se conserva la hostia del milagro de Bolsena³, vinculado con la creación de la fiesta de Corpus Christi. La interpre-

3 El milagro de Bolsena es un milagro eucarístico. “En el año 1264 el Padre Pedro de Praga, Bohemia, dudaba sobre el misterio de la transustanciación del Cuerpo y de la

tación de Riess es que el programa de la capilla está destinado a afianzar el triunfo indiscutible de Cristo a través de la transubstanciación en la hostia en el sacramento de la Eucaristía (visibilizado en el milagro de Bolsena) en el rito romano.

Miri Rubin (1991), en su investigación sobre la Eucaristía y la fiesta del Corpus Christi en la cultura medieval, desentraña los detalles del surgimiento de la necesidad de la fiesta. Sería en realidad en Lieja donde, en una comunidad de beatas abierta por las órdenes mendicantes, una mujer llamada Juliana de Cornillon (c.1193-1258) habría tenido visiones en las que Cristo le transmitía la necesidad de una fiesta en relación a la Eucaristía. Dado que la validación de la espiritualidad de mujeres como Cornillon se dio gracias al influjo de franciscanos y dominicos en la región, serían estos últimos los que impulsarían activamente la idea de la fiesta que vendrá a ser el Corpus Christi. Esto además se dio en un contexto en el que se interpretaron sus visiones en el marco del deseo de afianzamiento de la misa como el mejor mecanismo para la integración religiosa del laicado. Una fiesta que resalte este sacramento podría ser la perfecta oportunidad para consolidar esta gestión (Rubin, 1991).

Evidentemente existió un intento de vincular el origen de la fiesta del Corpus con el milagro de Bolsena, como destaca Riess, pero de acuerdo con Rubin, no se puede establecer una relación entre el milagro y la instauración de la fiesta. El papa Urbano IV proclamó la misma en 1240 y en 1264 celebró el rito de la fiesta del Corpus en Orvieto porque ahí estaba la sede de la curia papal ese año. Ahora bien, con esto no se quiere desmentir el milagro de Bolsena sino solo aclarar que la afirmación de que ahí surgió la fiesta del Corpus Christi deriva más bien de la tradición gestionada por la orden dominica sobre el tema más que de la realidad histórica. Esto se basa en la creencia de que la liturgia de la primera fiesta del Corpus fue escrita por Santo Tomás de Aquino⁴ quien estuvo efectivamente en Orvieto. Es en parte por esto que Riess otorga a los dominicos un rol influyente en la definición de la iconografía de los frescos de la capilla.

Los frescos de la capilla de Orvieto fueron gestionados por un consejo de administradores de la catedral provenientes de la elite de la ciudad, además de un representante papal. Desde 1354, Orvieto estaba sometida a los

Sangre de Cristo en la Eucaristía. Acudió así en peregrinación a Roma para pedir sobre la tumba de San Pedro la gracia de una fe fuerte. De regreso de Roma, Dios se le manifestó de manera milagrosa ya que cuando celebraba la Santa Misa en Bolsena, en la cripta de Santa Cristina, la Sagrada Hostia sangró llenando el Corporal de la Preciosa Sangre” (Siervas, 1997).

4 De acuerdo con Rubin, solo las fuentes de la orden hacen referencia de este hecho que no es mencionado por su primer biógrafo ni considerado en el proceso de su canonización.

Estados Pontificios a través del cardenal Albornozy y su protector desde 1494 fue Cesar Borgia (Riess, 1995). Por razones desconocidas, los encargados de las obras en la capilla tardaron más de cincuenta años en definir al sucesor de Fra Angélico para terminar las obras, lo que es difícil de interpretar. En los documentos de contratación de Signorelli así como de los otros artistas involucrados en las bóvedas, se establece con mucha claridad que las obras seguirán las órdenes dadas por este consejo y que se ejercerá un control sobre la ejecución de las mismas.

Gracias a esa documentación se sabe que el Juicio Final era el tema general de la composición desde un inicio aunque no se conocen las razones detrás de esta elección. En el contrato de 1499 de Signorelli, se especifica que el pintor debía elaborar figuras e historias dadas por el consejero papal o *camerlengo* (Hall y Uhr, 1991: 38). Para la definición de las escenas del Anticristo se sabe que se optó por hacer reuniones con teólogos, de las que participó Signorelli aunque es imposible saber qué rol tuvo él. Los autores consideran que fue en esta instancia que surgió el *Liber chronicarum* con los grabados de Wohlgemut que permitieron asociar el Juicio Final con el Anticristo, como se dijo anteriormente.

Para Riess, sin embargo, no se debe dejar de lado la presencia dominica que está incluso representada en el fresco del Anticristo. Este autor presume que el dominico detrás del Anticristo es específicamente San Vicente Ferrer, una identificación basada en la comparación con muchas otras representaciones del santo posteriores a su canonización en 1455. Los sermones y textos del santo sobre el Juicio Final y el Anticristo son considerados por Riess como centrales para la definición del fresco, y considera que estas serían las fuentes teológicas principales de Signorelli (Riess, 1995: 86). Esto explicaría lo central de la disposición de la prédica de estos dominicos en detrimento de la historia de los profetas Enoc y Elías que son los que de hecho son enviados para echar por tierra al Anticristo y que en el cuadro aparecen en mucho menor tamaño detrás de la predicación.

Podemos concluir, por lo tanto, que el consejo encargado de gestionar las obras para la catedral se ocupaba de lo material, de los costos, la elección de los ejecutores y además en este caso, del contenido de las pinturas. Esta conclusión que parece casi convencional en el arte colonial, no parece serlo para el italiano de este periodo, por lo tanto en ello también se trata de un fresco excepcional.

Existe una asociación histórica bien establecida entre Orvieto y los movimientos heréticos del siglo XIII, especialmente el de los cátaros. Éstos, además de ser escépticos de la Eucaristía, dudaban de la resurrección del cuerpo, el purgatorio, el cielo y el infierno y de la eficacia de las plegarias posteriores a la muerte por lo que el programa de la Capilla de San Brizio se presenta

como una afirmación de la veracidad de estas doctrinas. Orvieto como centro de movimiento dominico tiene que haber pesado, de acuerdo con Riess, en la gestión de un programa de acuerdo a sus intereses y actividades.

Los dominicos fueron asignados en 1231 a la lucha contra los cátaros en Alemania y dos años después en Francia, centro neurálgico de esta herejía (Barber, 2000: 147). La eficacia de la presión ejercida por la Iglesia en esta región llevó a que los ministros de los cátaros se trasladaran para esconderse al norte de Italia y otros pocos se esparcirán en diferentes localidades de la península. Se creía que en 1250 había alrededor de 2.500 herejes en Italia, incluso parece haber habido una colonia de cátaros en Apulia. De todas maneras, la Lombardía parece haber sido el refugio principal de los cátaros en el siglo XIII. San Pedro de Verona fue uno de los personajes sobresalientes de esta persecución como inquisidor de Lombardía (Barber, 2000).

La cercanía de los cátaros y la imponente presencia de la orden de predicadores en Orvieto, aunados a un sentimiento apocalíptico popular, atraían también a las representaciones teatrales alusivas al tema. En 1508 se llevó a cabo en Orvieto una representación de la vida del Anticristo. La obra fue realizada por penitentes y flagelantes. De acuerdo con Riess, los dominicos establecieron la asociación entre el Anticristo y la herejía bajo la consigna de que la persecución era el mejor método de purificación (Riess, 1995: 84).

Por lo expuesto, Riess es partidario de interpretar el objetivo de la Capella Nuova como una celebración del sacramento de la eucaristía y la necesidad de evitar el pecado. De acuerdo con este autor, las obras llaman al arrepentimiento y la contrición y proclaman la victoria de la humildad de Cristo sobre el orgullo del Anticristo y los pecadores, especialmente los herejes (Ibíd.: 23).

El Anticristo de Caquiaviri

La pintura sobre *El Reinado del Anticristo* en Caquiaviri fue pintada con el conjunto de su serie en 1739. La serie, que se compone de *Infierno*, *Gloria*, *Muerte* y *Juicio Final*, es la serie de Postrimerías más completa de la región y es excepción en sus dimensiones y programa. Como se expuso inicialmente, Teresa Gisbert en 1998 determinó que la fuente principal de este lienzo es el grabado de Wierix que acompaña la *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal. A continuación, presentamos una relación de la historia de la obra y un análisis detallado de las similitudes de la pintura con el grabado para determinar qué tanta apropiación pudo haber del tema en el taller donde se produjo este lienzo.

La obra de Nadal

Esta obra tan importante dentro de la labor misionera de los jesuitas en las Indias Orientales y Occidentales, fue el resultado de años de negociación entre la orden y los grabadores flamencos que antecedieron a la producción. La obra fue diseñada en bocetos o *modelli* por el maestro romano, especialista en ilustración, Bernardino Passeri en torno a 1587 a partir de dibujos de Agresti y Fiammeri. Esta serie fue complementada en una etapa final por los *modelli* de Martin de Vos. Finalmente, una vez en Amberes, los grabadores Jeronimo (Hieronymus), Johan y Antoon Wierix, Adrian y Jan Collaert y Karel van Mallery realizaron las versiones finales (Mellion, 2003: 3). Este proceso complejo y colectivo de creación era regular en la creación artística en Europa y es uno en el cual no se puede definir el autor original y principal puesto que no corresponde. Esto da cuenta cómo, en Europa, el trabajo creativo era colectivo y pertenecía a talleres y a varias manos y autores intelectuales y no solo a uno de ellos. En este error tiende a caerse cuando se determinan las fuentes de las pinturas coloniales; señalar un grabado como fuente no quiere decir que el autor del grabado haya sido quien haya pensado o diseñado la imagen o que lo haya hecho solo.

Estas referencias nos dan también razón de los trámites a los que estuvo sujeto el padre Nadal y sus discípulos para lograr sacar a la luz la obra. Iniciada en Italia y relacionada con los sermones a los evangelios dominicales del general de la Orden en ese momento, Francisco de Borja, realizados entre 1563 y 1567 (Mellion, 2003: 2), embellecidos con una serie de grabados, esta obra tuvo desde el inicio un formato fijo de imágenes con anotaciones, más similar tal vez al lenguaje propio de la cultura emblemática del Renacimiento (Leal, 2017).

El formato fijo de las imágenes, anotaciones y meditaciones hacen referencia a una lógica cartográfica. La lectura define un tránsito, un itinerario mapeado pictóricamente como una peregrinación de Cristo, la Virgen y sus seguidores. Nadal llama a memorizar estos viajes espirituales y por ello la ubicación de los sitios debe realizarse mediante técnicas de la memoria para lo que sirve la anotación situada al pie de cada imagen (marcadores mnemónicos). La obra se pensó para el uso de la orden, especialmente para los aspirantes a sacerdotes y para aquellos que se desempeñaban en las misiones alrededor del mundo, para que se ayudasen en el trabajo con las imágenes y pudieran así más fácilmente imprimir en los nuevos cristianos todos los misterios de la redención humana que retienen con dificultad a través del catecismo y la prédica.

Los grabados de esta obra tienen el siguiente formato: llevan en la parte superior la referencia sobre a qué domingo específicamente se refiere esta meditación, en este caso es el domingo veinticuatro después de Pentecostés. Debajo de esto se consigna un título, *De Antechristo*. En la parte central y

con formato vertical correspondiente a la página de un libro están las imágenes diseñadas especialmente para este fin. En el pie de todas las imágenes se encuentra un recuadro a manera de leyenda de la imagen mediante letras ubicadas en la escena.

El grabado en la obra de Nadal, que figura como la lámina 97, nos muestra al Anticristo sentado en un trono a la derecha de la imagen, dentro de un edificio y al final de una escalinata. Al pie de los escalones la gente está aglomerada escuchándolo de rodillas y en posición de oración con las manos unidas frente al pecho, entre ellos se destaca a los judíos. En la parte trasera se observan las columnas del edificio donde está el Anticristo y fuera de este se ven diferentes escenas.

Ilustración 3
Johan Wierix, Reinado del Anticristo
Fuente: Nadal, *Historiae Evangeliae Imagines* 1595



El análisis detallado de la composición de la pintura nos revela que la de Caquiaviri es una composición un tanto más compleja que la que acompaña el texto del jesuita. Evidentemente, fue necesario adaptar la disposición de escenas en formato vertical que ocupa una página de libro a un lienzo de formato horizontal. En el proceso de reacomodamiento de las escenas es que seguramente surgieron las opciones para hacer cambios y esto no plantea en sí mismo mayor modificación de la iconografía.

Modificaciones iconográficas de mayor envergadura corrían el riesgo de generar errores en la correcta representación de los santos para lo cual existen reglas que permiten comprender las jerarquías y roles de cada una de las figuras representadas y considerando lo poblado que estaba el santoral católico para el siglo XVIII, la reglamentación parece lo más sensato (Pacheco, 1956). En este regulado ejercicio de la transmisión de imágenes, son raras las composiciones completamente originales que demuestren una creación iconográfica local (Stastny, 1982).

Ilustración 4
El reinado del Anticristo, Caquiaviri, 1739
Fuente: Fotografía de Pedro Querejazu.



A continuación, con el fin de establecer la fidelidad del lienzo con el grabado, presentamos una tabla comparativa entre ambos partiendo de los elementos esenciales a la narración del *Reinado del Anticristo* que propone el grabado.

Grabado de Nadal (Wierix)	Lienzo de Caquiaviri
A: El Anticristo reina y predica desde su trono en un templo.	A: El Anticristo reina y predica desde su trono en un templo. Adiciones: El Anticristo está acompañado de cuatro pequeños demonios, uno de los cuales le sopla al oído con un fuelle.
B: Le adoran los judíos (caracterizados por su vestimenta) y la multitud de mortales.	B: Le adoran los judíos (caracterizados por su vestimenta) y la multitud de mortales. Adiciones: Se especifican las nacionalidades de los adoradores a través de los colores de piel y los tocados. Se ven representaciones de turcos, un indígena con tocado de plumas y un negro.
C: Por la ventana del templo del Anticristo se observa la destrucción de Jerusalén y el Templo de Salomón por Tito.	C: En un vano similar pero que en este templo es un arco completo se ve un edificio en llamas que se puede asumir representa al templo de Jerusalén. Adiciones: En el mismo espacio además se ven a demonios sacando oro y plata de un cerro y el fondo de un río, y se observan tres escenas en las que el Anticristo realiza su prédica y hace sus milagros o magia.
D: A través de la puerta se observa una hoguera donde arderán los seguidores del Anticristo y el mismo falso profeta.	D: No se observa este fuego como hoguera. Adiciones: Se puede ver a los seguidores de pie con llamas mientras observan la caída del Anticristo que por su osadía intentó ascender al cielo donde es frenado por el arcángel San Miguel. Al fondo se ve la destrucción de Jerusalén a causa del temblor (profecía de Enoc y Elías).
E: Enoc y Elías eran veraces y se dieron todos los signos de la llegada del Anticristo, luego ellos resucitan y ascienden al cielo. En el vano que se ve por la puerta del templo se ve a dos cadáveres en el suelo.	E: Adiciones: La historia de Enoc y Elías se representa ampliamente mostrando como el Anticristo los hace decapitar, cómo profetizan y finalmente su ascenso al cielo como almas.
F: Se observa la persecución de aquellos que no creían en el Anticristo como mártires.	F: Se observa la persecución de aquellos que no creían en el Anticristo cómo mártires de manera mucho más explícita y gráfica con degollamientos y vistosos derramamientos de sangre. También son visibles varios cadáveres.
G: Rompimiento de Gloria en la parte superior izquierda, la venida de Cristo anunciada por ángeles con trompetas.	G: Este espacio es en el que se representa el tránsito de las almas de los profetas y no la segunda venida de Cristo puesto que esta está representada en el lienzo contiguo sobre la Resurrección de las almas y el consecuente Juicio Final.

Como se puede ver en la tabla, los contenidos esenciales del grabado de la obra de Nadal están todos en la pintura de Caquiaviri con el complemento de la segunda venida de Cristo en el lienzo contiguo. Por lo demás, la representación de las escenas es esencialmente la misma con variantes que tienen que ver más con la adición de elementos que con un cambio del sentido de la imagen. En conclusión, es irrefutable que esta pintura está basada en el grabado. Sin embargo, como es evidente en la tabla, en cada una de las escenas existen cambios, algunos mínimos y otros de mayor consideración.

Las modificaciones menores son: la elaboración en el detalle de los vestidos y tocados de los que adoran al Anticristo en el templo, aún cuando en ellos se hacen modificaciones interesantes como integrar a un negro y a un indio con tocado de plumas. A este respecto debemos mencionar que tanto Gisbert como Mujica Pinilla consideran que este indio es de hecho un Inca⁵ (Mujica Pinilla, 2016: 106). Otra modificación menor es la decisión de no incluir la Segunda Venida de Cristo, pero ésta tiene sentido si consideramos que esta está representada en todo su esplendor en el lienzo dispuesto al lado, el del *Juicio Final*. De todas formas, la intención, desde lo formal, es que no se rompa la estructura de la composición y se mantenga este rompimiento de gloria o apertura de los cielos para recibir, en este caso, a las almas de los santos Enoc y Elías.

Es una modificación mayor la de representar los hechos de la prédica del Anticristo y de los acontecimientos en torno a los santos profetas en la dimensión que tienen y con tanto detalle. En esto, el lienzo de Caquiaviri pareciera seguir más bien a Signorelli y no a Nadal. Lo mismo con la referencia a las riquezas que se otorgaran al Anticristo, la brutalidad de la persecución y los muertos representados en el lienzo. Pero las dos modificaciones de Caquiaviri que más se vinculan formalmente con Orvieto son los demonios, tanto en su rol detrás del Anticristo, hablándole o soplándole al oído como en el falso ascenso. Como hemos detallado anteriormente, Signorelli muy probablemente tuvo como fuente a Wohlgemut quien es el que sienta al Anticristo en un trono y lo rodea de demonios. Ahora bien, en cuanto al ascenso, en Caquiaviri vemos que los demonios elevan al falso profeta como está en el grabado de Wohlgemut; sin embargo, el cuerpo del Anticristo está volteado, modificación atribuida expresamente a Signorelli. Así pues, el lienzo de Caquiaviri parece deberse a las tres representaciones del Anticristo previas a su elaboración: a la de Wohlgemut (demonios), a la de Signorelli

5 Sobre esto, no coincidimos plenamente pues en este caso, a diferencia de la representación del cacique en el cuadro del Juicio Final de la misma iglesia, el tocado del indio es genérico (no es una mascaypacha) y por lo tanto puede remitir a los grabados alegóricos sobre América donde ésta es representada por indios con plumas, sin identificación étnica específica.

(ascenso del Anticristo mirando al cielo, matanzas, vida de los profetas) y a la de Wierix (predica en el templo ante los pueblos y composición general), además de contener los textos de Nadal escritos encima.

Acerca de la definición de los autores de los lienzos de Caquiaviri, no podemos establecer con la claridad que se tiene para el caso de Orvieto si existió algo similar a un consejo o quiénes tomaron qué decisiones. Podemos, sin embargo, proponer algunas conclusiones en función de lo que se realizó en casos similares en la región: a saber que los caciques principales de las poblaciones andinas fueron los que facilitaron la parte material, es decir fueron los que pagaron por las obras, así fuera en parte. Esto fue lo ocurrido en Carabuco, en Jesús de Machaca y en Tiwanaku entre otros (Gisbert, 1994).

La documentación existente acerca de las obras de la iglesia de Caquiaviri en 1643, al momento de la construcción del techo⁶, arroja luces sobre este tema. De acuerdo con ella, la financiación recayó tanto sobre los caciques como sobre las donaciones de la comunidad así como sobre las autoridades españolas puesto que Caquiaviri era sede del corregidor de la provincia. Este mismo patrón puede haberse dado para la comisión de las pinturas, no solo las de las Postrimerías sino para al menos las otras tres series realizadas para este templo. Es más sensato pensar en la colaboración colectiva de estos actores entre los que, además, debería contarse con religiosos y tal vez comerciantes.

Consideramos que la complejidad del programa de Caquiaviri, al igual que Orvieto, requirió de la intervención de autoridades religiosas competentes en temas de teología, es decir no solo de un párroco sino de algún religioso con estudios superiores. La temática de las Postrimerías no es exclusiva de la región y da pocas pautas de manera genérica sobre su autoría a partir de una atribución estilística. Sin embargo, la serie de la vida de San Antonio Abad, ubicada frente a la pintura del Anticristo en la iglesia, está estrechamente vinculada con los programas antonianos representados en la capilla dedicada al santo en Cusco (Stastny, 1982). Por este motivo y porque existe documentación que da fe de los contratos hechos en el Cusco de pinturas para la Audiencia de Charcas (Cornejo Bouroncle, 1960) podemos establecer un vínculo indiscutible con esta ciudad e incluso con la Universidad de San Antonio Abad.

Esta asociación se refuerza al analizar las pinturas sobre Santo Tomás de Aquino y San Antonio Abad en la iglesia de Caquiaviri. La primera, especialmente, es una iconografía propia de Cusco (Schenone, 1995) que destaca el rol del santo en la lucha contra las herejías, especialmente contra Bucero, antiguo dominico convertido al protestantismo, y que deriva de la iconografía que representa la doctrina de Santo Tomás sobre la Eucaristía.

6 Copias de los autos y peticiones efectuadas por Domingo Ruiz Luzuriaga conservados en el Archivo Histórico de la Fundación Flavio Machicado Viscarra (La Paz), BO AH-FFMV JVF-P-4-01.

Ahora bien, retomemos lo dicho sobre la estancia del santo en Orvieto donde se cree que habría escrito la liturgia de la fiesta del Corpus Christi. Posterior a esto, en la iglesia de Santo Domingo de Nápoles en 1273, el santo habría presentado sus textos sobre la naturaleza de la Eucaristía a una imagen de Cristo y le habría preguntado en medio de sus oraciones si el contenido de lo que había escrito era verdadero. La imagen del Cristo en ese momento habría hablado y dicho: “*Thoma, bene scripsisti de me, quam recipies a me pro tuo labore mercedem?*” (“Tomás, has escrito bien de mí, ¿qué me pides a cambio de tu labor?”) (Christiansen, 1989: 69). Rubin explica que la tradición de la autoría de Santo Tomás de la liturgia de Corpus fue establecida en el siglo XIV, como dijimos previamente, y que es esto lo que recogen algunas pinturas contemporáneas sobre el milagro como la elaborada por Sassetta entre 1423 y 1426 (Rubin, 1991: 188).

Esta visión del santo es la que se representa en el cuadro de Caquiaviri. Se entabla así un vínculo con las herejías y la labor dominica en Europa, pero en sus ecos americanos. Esto, además, está presente en la iglesia en las pinturas del Presbiterio en las que San Vicente Ferrer, quien de acuerdo con Riess es la fuente principal de Signorelli, anuncia el triunfo de la Eucaristía. Como si fuera poco, esta escena se encuentra al lado de un milagro de santo Domingo y de una representación de la Virgen del Rosario como intercesora, mediante el rosario, de las almas del Purgatorio.

Los vínculos dominicos en Caquiaviri son entonces visibles y el vínculo con Cusco es irrefutable dada la particularidad de la iconografía sobre Santo Tomás que acabamos de describir, que es definida por Schenone como una iconografía única. Una versión de este cuadro, probablemente la original o inicial, se encuentra hoy en día en el Museo de Lima como *Santo Tomas de Aquino, protector de la Universidad del Cusco* (ca.1690-1695). Esta atribución temática nos da a entender que la pintura fue realizada en el entorno universitario como la del Jardín Antoniano estudiada por Stastny. Esto significa que Caquiaviri no está asociada solo con la ciudad del Cusco en cuanto a su posible factura sino que es específicamente con la universidad y por lo tanto, con el pensamiento que de ella emana (Stoetzer, 1982). Por lo expuesto, podemos concluir que la comisión de las pinturas y su contenido estuvieron relacionados con el pensamiento tomista de la Universidad Antoniana de Cusco.

Ahora bien, Teresa Gisbert en las notas del artículo a partir del cual venimos trabajando, sospecha que el religioso que habría aportado a este programa pudo haber sido Pablo Marcellano y Agramont, quien habría sido párroco de Caquiaviri hacia 1735. Gisbert propone lo siguiente:

Si Pablo Marcellano fue el autor intelectual de la serie, como suponemos, se explicaría la influencia jesuita a través de la educación de Marcellano en el colegio de Cusco (...) también explicaría la relación formal de los otros cuadros

de Caquiaviri con la serie de San Antonio Abad del Cusco. (...) Es posible que Pablo Marcellano y el cacique contrataran artistas cusqueños para la obra. Al menos, así procedieron los caciques Guarachi de Machaca cuando construyeron y decoraron su iglesia (Gisbert, 1998: 224).

Pablo Marcellano y Agramont, al igual que su hermano Cayetano, fueron dos paceños que estudiaron en Cusco y luego fueron funcionarios del Arzobispado de La Paz. Cayetano sería Chantre de la Catedral de La Paz al momento del Sínodo del Arzobispo Rodríguez Delgado. Se sabe que Cayetano fue un eximio aymarista y para 1741 fue comisario de la Cruzada, provisor, vicario general y arcediano del Arzobispado. Hasta donde las fuentes nos permiten saber, Cayetano siempre tuvo cerca a su hermano Pablo (Barnadas, 2008). Es posible atribuir a la educación jesuítica de Marcellano y Agramont la presencia de Nadal en la iglesia de Caquiaviri y aunque en Cusco jesuitas y dominicos tuvieron sus acalorados conflictos⁷, en Caquiaviri existe un argumento construido a partir de aportes de ambas órdenes en torno al triunfo de Cristo sobre las herejías e idolatrías.

Es notable que se conjuguen de esta manera contenidos teológicos complejos en una iglesia rural. Las iglesias rurales del Altiplano circundante al lago Titicaca no tienen características de un arte menor por tener menor rango administrativo; al contrario, se observan complejidades equiparables a las de las ciudades y conventos urbanos. Sin embargo, es indudable que se trata de comunidades pequeñas en las que la llegada de contenidos teológicos complejos tuvo que ser limitada dada la finalidad evangelizadora de las imágenes postridentinas. Por lo tanto creemos que puede tratarse tanto de una oportunidad para expresar temas complejos ante problema as específicos de la evangelización como también el establecimiento de una red de influencia cultural determinada, en este caso, cusqueña en cuanto a escuela de pensamiento y no solo como escuela artística.

Finalmente, el objeto de las pinturas de Caquiaviri se puede asociar también a las amenazas a la fe o las herejías que en el contexto andino serían las idolatrías. Gisbert hace referencia a ello cuando trae a colación la representación de un drama alegórico sobre el Anticristo y el Juicio Final en 1599 para el Virrey Velasco en el colegio jesuítico de Lima. Lo verdaderamente impactante del episodio es que para la ocasión sacaran esqueletos de indios

7 De acuerdo con Stoetzer (1982) los jesuitas del Virreinato del Perú parecen haber favorecido el pensamiento de Santo Tomás, sin embargo, tanto Redmond (1972) como Barnadas (1996) consignan la existencia de textos de Diego de Ureña S.J. de 1686 contra los tomistas que más bien indican lo contrario. Ahora bien, no es nuestro propósito dar una relación pormenorizada de las inclinaciones teológicas de las universidades del Cusco, especialmente porque no podemos afirmar que estas lecturas y autores estén detrás de las motivaciones del programa iconográfico de Caquiaviri.

y unas momias recién descubiertas como parte de la obra (Gisbert, 1998: 220). En una representación teatral tendría que representarse a los judíos y a los infieles y optaron por hacerlo de forma literal. Además, de acuerdo con Peter Gose (2008), existió entre los españoles una equiparación entre indios y judíos que determinó una actitud combativa de los cristianos contra la población indígena en vez de una de comprensión y reconocimiento, aunque este tema tiene muchísimos más matices. El pasado pre cristiano o pagano también es referenciado por Signorelli en su programa, y su presencia, de acuerdo con la lectura de Riess, apunta a la redención de todos los pueblos que Cristo provee como Juez, no solo como salvador (Riess, 1995: 32), lectura que se puede aplicar de igual manera al Juicio Final de Caquiaviri en el cual un cacique resucita entre los muertos y admira la grandeza de Cristo.

Ahora bien, las definiciones de la idolatría utilizadas en las campañas de extirpación que han dejado extensa documentación, especialmente para el Arzobispado de Lima y en algunos casos en Charcas, hacen constante referencia a que esta se debe a una intervención del demonio⁸. A esto viene la recomendación que hace Guamán Poma de que se pinten infiernos en las iglesias para favorecer el buen proceder de la feligresía indígena y podría ser que a esto respondan las pinturas del Juicio Final presentes en las iglesias mayores de las ciudades y en pueblos, desde Huaro hasta Curahuara de Carangas. Lo propio se retoma en el Sínodo del Arzobispado de La Paz realizado en 1738 y publicado en 1739, motivo por el cual concluimos que esta es la última de las pinturas de las Postrimerías.

Sin embargo, hilando un poco más fino, pensamos que ser engañados por el demonio no es lo mismo que seguir a un profeta que dice venir en nombre de Dios y ser Cristo. Ahora bien, es muy difícil establecer hasta qué punto la pintura del Anticristo hace referencia a uno o varios falsos profetas en el contexto de Caquiaviri, puesto que para el caso de Orvieto se ha desestimado la interpretación de que ese Anticristo sea el personaje histórico de Savonarola; nada nos obliga a asumir tampoco que en Caquiaviri se tratara de una persona específica. No podemos sin embargo quedarnos sin pensar que desde que se pintara el cuadro hasta la aparición de predicadores como Santos Atahualpa aduciendo, como relata el franciscano José de San Antonio, que “por ser rey, tiene facultad para sacar almas de los infieles de las llamas

8 Sobre la demonización de las creencias indígenas o bien la figura del demonio en los procesos de extirpación de idolatrías ver: Duviols, P. (1977). *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*. México: Universidad Autónoma de México; Mills, K. (1996) “Bad christians in Colonial Peru”. En: *Colonial Latin American Review*. Vol.5 no.2. pp.183-218; Estensoro, J.C. (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo 1532-1750*. Lima: IFEA; Pontificia Universidad Católica del Perú.

del Infierno” (Castro Arenas, 1973: anexo) o Juan Chapi de Pacajes que se hacía llamar Mesías y sobre cuyas “abominaciones” escribió el Presbítero Juan del Villar en 1744 (Barnadas, 2008: 812), pueda existir una relación.

Conclusiones

Para concluir, consideramos que las reformulaciones presentes en el cuadro de Caquiaviri del Anticristo son lo suficientemente familiares al de Signorelli como para proponer que quien haya sido el autor intelectual de la pintura de Caquiaviri, tuvo que tener conocimiento de la composición italiana de Orvieta. Ambas pinturas del Anticristo son reformulaciones de grabados previos presentes en importantes obras de conocida difusión. Esto nos da una referencia real de cuáles eran los procesos creativos y productivos en las artes de la pintura tanto a uno como otro lado del Atlántico. En ambos casos, la orden de Santo Domingo y su lucha por predicar la ortodoxia cristiana es notable y nos permite establecer vínculos que abren más caminos de investigación para profundizar en las redes de pensamiento que circulan a través de la pintura en el mundo andino.

Existe en ambas composiciones un contexto manifiesto de cierto sentimiento de peligro ante la proliferación de creencias diferentes al cristianismo, ya sean disidentes como las de Bucero y Savonarola en Europa, o no, como la religiosidad andina prehispánica. En definitiva, este análisis nos permite afianzar la creencia de que las obras de arte coloniales son un producto cultural de su contexto y que su estudio debe hacerse en estrecha relación con este.

Este ejercicio nos ha demostrado que sería un error recurrir solo a España y Amberes cuando nos preguntamos por las fuentes y razones de la existencia de los temas iconográficos en las iglesias andinas; es necesario ampliar las fronteras de la mirada para encontrar nuevas respuestas y mirara Italia, a Francia, española y sus vínculos con los gestores de las obras en el mundo andino.

Bibliografía

- Barber, M. (2000). *The Cathars. Dualist heretics in Languedoc in the High Middle Ages*. Edimburgo: Pearson Education Limited.
- Barnadas, J. (1996). *Ensayo bibliográfico sobre el latín en Bolivia (EBLB): (siglos XVI-XXI)*. La Paz: Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos; Centro de Estudios Bolivianos Avanzados, Plural.

- Barnadas, J. (2008). *Biblioteca Boliviana Antigua. Impresos coloniales 1534-1825*. Sucre: Fundacion Cultural del Banco Central de Bolivia; Centro de Estudios Bolivianos Avanzados.
- Chastel, A. (1972). *Italian Art*. New York: Harper & Row.
- Christiansen, K. L. (1989). *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cornejo Bouroncle, J. (1960). *Derroteros de arte cuzqueño; datos para una historia del arte en el Perú*. Cusco: Ediciones Inca.
- Gisbert, T. (1998). "El Anticristo en la pintura virreinal". *Latin American Literary Review*, 52: 214-224.
- (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Fundación BHN.
- Gose, P. (2008). *Invaders as Ancestors. On the intercultural making and unmaking of Spanish Colonialism in the Andes*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hall, E. y. (1992). "Patrons and painter in quest of an Iconographic Program: the case of the Signorelli frescoes in Orvieto". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55: 35-56.
- Leal, P. G. (2017). *Emblems in Colonial Ibero-America*. Glasgow: University of Glasgow Publicity Services.
- María, S. d. (1997). *www.corazones.org*. http://www.corazones.org/lugares/italia/orvieto/a_orvieto.htm (consultado el 5.10.2018).
- Mellion, W. (2003). "The art of vision in Jerom Nadal's Adnotaciones et meditationes in Evangelia". En: A. Hormann, *Annotations and meditations on the gospels Vol. I The Infancy Narratives Jerome Nadal S.J.* (pp. 1-96). Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- Mujica Pinilla, R. (2016). *La imagen transgredida: Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- O'Shea, S. (2000). *The perfect heresy. The revolutionary life and death of the medieval cathars*. New York: Walker & Company.
- Pacheco, F. (1956). *El arte de la pintura. Del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- Redmond, W.E. (1972). *Bibliography of the Philosophy in the Iberian Colonies of America*. The Hague: Martin Nijhoff.
- Riess, J. B. (1995). *The Renaissance Anticrist. Luca Signorelli's Orvieto frescoes*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rubin, M. (1991). *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Schenone, H. (1995). *Iconografía de los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

Stastny, F. (1982). "Jardin universitario y stella maris. Inventiones iconográficas en el Cuzco". *Historia y Cultura*, 15: 118-160.

Stoetzer, C. (1982). *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América española*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.

La violencia y su inscripción en los códigos de honor en *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea*¹

Violence and its registration in the codes of honor at
Fuente Ovejuna and The Mayor of Zalamea.

Tatiana Alvarado Teodorika
Academia Boliviana de la Lengua
Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Email: t.alvaradoth@gmail.com

Resumen

Este estudio trata el tema del abuso de poder expresado a través de la violencia y cómo la palabra femenina que denuncia desencadena una nueva forma de violencia en vistas de la reparación de la primera. En *Fuente Ovejuna*, se detalla la respuesta a una afrenta que si bien reviste la apariencia de un agravio personal es, sin lugar a dudas, una afrenta colectiva. En *El Alcalde de Zalamea*, se podría hablar de una inversión de este mecanismo pues, si bien la afrenta sigue siendo personal y la respuesta en apariencia lo es también, en realidad al defender el alcalde el honor de su familia defiende también el de su estamento.

Palabras clave: Lope de Vega, Calderón de la Barca, violencia,
honor, violación, campesinos.

Abstract

This article studies the abuse of power as expressed through violence. It also seeks to examine how the denouncing female discourse enchains new forms of violence. In Lope de Vega's play Fuente Ovejuna the author displays the response to an offense that although it seems personal in appearance, is actually an offense that affects the whole community. In Calderón's El

1 Agradezco a Delia Gavela por haber leído una primera versión de este trabajo. Sus comentarios y sugerencias me fueron muy valiosos.

alcalde de Zalamea, could be said that this mechanism is the exact opposite because even though the offense is still personal and the reaction seems equally personal, actually when Pedro Crespo defends his family's honour he is at the same time defending the honour of the peasantry.

Keywords: Lope de Vega; Calderón de la Barca; violence; honor; violation; peasants.

Fecha de recepción: 11 de julio 2018

Fecha de aceptación: 9 de diciembre 2018

Doctora en filología hispánica por la Universidad de París III y la Universidad de Navarra, es docente en el IUT Bordeaux Montaigne (Métiers du livre), Burdeos, Francia. Es co-editora de la revista *Classica Boliviana*; ha participado en la evaluación de artículos en publicaciones internacionales, publicado artículos sobre la comedia áurea, la mitología helena y la tradición de la *translatio studii* en América. Es autora de la edición crítica de *La dama y galán Aquiles* de Calderón de la Barca y de la novela única de R. Jaimes Freyre. Es investigadora asociada del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, miembro de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos y miembro de número de la Academia Boliviana de la Lengua.

En el presente trabajo voy a concentrarme en dos comedias áureas que han sido incesante objeto de interés por parte de la crítica; se trata de *Fuenteovejuna* y de *El alcalde de Zalamea*, dos obras de dos de los mayores representantes del teatro del Siglo de Oro español: Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Se trata, en ambos casos, de obras que se concentran en un ambiente rústico y cuyos personajes son villanos². No está de más recordar que los primeros en aparecer en el teatro castellano son los villanos cómicos, como recuerda Noël Salomon, “la idea del villano útil y ejemplar se desarrolló en la literatura española a partir de 1530 aproximadamente, relacionada con la corriente llamada de ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’” (Salomon, 1993: X)³, cuyos elementos se definen en el tratado de Antonio de Guevara que lleva precisamente ese título, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* (Valladolid, 1539), pero que tenía su origen en el *Beatus ille* horaciano o en las *Georgicas* de Virgilio. Así pues, es precisamente en un ambiente rústico, de alabanza de aldea, donde van a desenvolverse ambas obras; como de alabanza de aldea se trata, los villanos no son cómicos, el trato que de ellos hacen los dramaturgos es absolutamente digno. En ambos casos haré referencia al complejo entramado literario histórico y me concentraré en la violencia que se presencia en escena, pero sobre todo la que se describe fuera de ella.

2 Empleo el término villano en su primera acepción: “Vecino o habitador del estado llano en una villa o aldea, a distinción de noble o hidalgo” (DLE). La acepción actual es acorde con la de uso barroco. Covarrubias se refiere al término villa en los siguientes términos: “es propiamente y en rigor la casería o quinta que está en el campo, a do consiste la labranza de la tierra del señor y la cosecha, a do se recogen los que la labran con sus ganados, y tienen su vivienda apartada de las demás caserías. Los que aquí viven se llaman propiamente villanos y como tienen poco trato con la gente de ciudad, son de su condición muy rústicos y desapacibles” (*sub voce*).

3 Cito a Salomon sin la intención de hacer una lectura bajo la influencia de la sociología de la literatura.

Fuenteovejuna se publica por primera vez en la *Docena parte de comedias*, en 1619, pero es sin duda anterior; es quizás la obra más popular del Fénix, desde fechas contemporáneas y más allá de la Metrópoli. Una prueba de ello es su presencia en la Villa Imperial de Potosí, ya en 1612. La obra se ha estudiado y analizado desde diversos puntos de vista, considerando la multiplicidad de temas que conforman el entramado de la misma; se ha tratado, por ejemplo, el tema del amor lascivo y el casto (Casalduero, 1962), el papel del amor en vistas de una armonía universal (Spitzer, 1955), el amor ante el conflicto político o el amor pastoril y el honor en el conflicto social (López Estrada ed., 1969). En el presente trabajo, sin dejar de lado el entramado amoroso y antes que concentrarme en él, como uno de los temas esenciales que guían al lector y al espectador en la comprensión del nudo de la obra, voy a tratar el efecto del amor en la acción violenta de los personajes en su reacción ante la violencia de los abusos de poder de parte del comendador.

Como afirma convenientemente Felipe Pedraza sobre esta obra, “Por debajo de la intención de halagar al Duque de Osuna y de cantar a la monarquía de los Reyes Católicos, se ha deslizado la dramatización del ejercicio cruel y sanguinario de la autoridad [...], de la violencia institucionalizada” (Pedraza, 2008: 152). No es en absoluto una coincidencia que la obra llegara en tempranas fechas a Potosí, como ha subrayado ya Marie Helmer, aunque con términos algo anacrónicos, diciendo que “Allí también predominaba con violencia opresiva una clase social que detentaba el dinero, el poderío social y político, la vara de la justicia” (Helmer, 1960: 5).

Siguiendo la taxonomía del teatro áureo de Ignacio Arellano (2008: 138-139) que divide la producción dramática áurea en obras dramáticas serias y obras dramáticas cómicas, *Fuente Ovejuna* (pero también *El alcalde de Zalamea*) pertenece al primer grupo que conoce, a su vez, la siguiente subdivisión:

- tragedias: existencia de riesgo trágico, implicación afectiva de los espectadores, catástrofes lastimosas, catarsis;
- comedia seria y
- auto y loa sacramental.

Fuente Ovejuna cumple con las características que establece Arellano para la segunda: “con posibles variedades de comedias heroicas, hagiográficas, de gran espectáculo y otras, que podrían delimitarse en una investigación sistemática”, como mencionaré en el caso de esta obra en particular en lo que sigue. En *Fuente Ovejuna* predomina lo trágico por encima de lo cómico; “los elementos cómicos se organizan en secuencias relativamente aisladas”, cumpliendo desde temprano con las advertencias que Lope hiciera en su *Arte nuevo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
 y Terencio con Séneca, aunque sea
 como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho:
 buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza (vv. 174-180).

En la comedia se distinguen tres núcleos temáticos distintos: el histórico, el político y el moral (Froldi, 2000). La crítica decimonónica, que se rige por el verismo histórico, se concentra sobre todo en el primero, pero sin reseñar las controversias que hubo en torno a la búsqueda de la “verdad” en *Fuente Ovejuna*⁴, se puede decir que desde el punto de vista histórico, Lope sigue de cerca, aunque otorgándose la licencia poética necesaria, la *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* de Francisco de Rades y Andrada que se publica en 1572, a un siglo de distancia de los hechos⁵, en la que se hace referencia al asesinato del señor de Fuente Ovejuna, Fernán Gómez, comendador de la orden de Calatrava, en 1476, en manos de un pueblo enfurecido por los abusos que había sufrido. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Horozco, poco anterior a la composición de la comedia de Lope, se hace referencia a lo sucedido en esta villa para explicar un conocido proverbio:

Fuente Ovejuna, dicha antiguamente Mellaria. Y para que conste el origen que tuvo un proverbio trillado, ‘Fuente Ovejuna lo hizo’, es de saber que en el año de mil y cuatrocientos y setenta y seis, en el cual se dio la batalla de Toro, como toda Castilla estuviese revuelta con parcialidades, los de Fuente Ovejuna, una noche del mes de abril, se apellidaron para dar la muerte a Hernán Pérez de Guzmán, comendador mayor de Calatrava, por los muchos agravios que pretendían haberles hecho. Y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron enviados jueces pesquisidores, que atormentaron a muchos dellos, así hombres como mujeres, no les pudieron sacar otra palabra

4 Consúltese el artículo de Teresa Kirschner (1977) que reseña la interpretación histórico-política, además de la formalista. Los estudios posteriores se concentran en un análisis de la obra en comparación con otras de la producción dramática de Lope (*Peribañez y el comendador de Ocaña*, sobre todo), en la figura del rey, en la presencia de la obra en el escenario actual o en su influencia en la producción fílmica, entre otros.

5 La crónica anterior y cronológicamente más cercana a los hechos es la de Alonso Fernández de Palencia, *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum diebus colligentis*; en ella, se favorece al comendador, que lleva el nombre de Fernando Ramírez de Guzmán. Varios estudiosos se han ocupado de analizar la correspondencia de las escenas de la comedia con fragmentos del manuscrito de Rades; entre ellas, las ediciones críticas de la obra, a cargo de F. López Estrada (1969) y la de M. G. Profeti (2013) establecen claramente los paralelos.

más desta: “Fuente Ovejuna lo hizo”; de do quedó el proverbio, cuando el delito es notorio y en particular no hallan quién lo haya hecho, siendo muchos los delinquentes, decir “Fuente Ovejuna lo hizo” (Covarrubias, 2006: 933).

Sirva pues, la breve relación de hechos que hace Covarrubias para internarnos en la primera obra que nos concierne. Fernán Gómez de Guzmán, comendador mayor de la orden de Calatrava, aparece en escena como un personaje manipulador que empuja al joven maestre, Rodrigo Téllez Girón, a rebelarse contra los reyes⁶. Todo esto se encuentra basado en el contexto histórico de inestabilidad en la Península, pues tras la muerte de Enrique IV, en 1474, se enfrentaban por la Corona castellana, por un lado, doña Juana, hija de Enrique IV y esposa de don Alonso, rey de Portugal; y por otro, doña Isabel, hermana del difunto rey y esposa de don Fernando, rey de Sicilia y príncipe de Aragón. Fernán Gómez es también manipulador de las voluntades del pueblo: por un lado, se sirve de canciones que falsean los hechos para anunciar sus victorias bélicas contra los moros, cuando en realidad se había enfrentado a los reyes católicos Isabel y Fernando:

Sea bien venido
 el Comendadore
 de rendir las tierras
 y matar los hombres. [...] /
 Si en las paces blando
 dulce en las razones.
 Venciendo moricos,
 fuertes como un roble,
 de Ciudad Reale
 viene vencedore;
 que a Fuente Ovejuna
 trae los sus pendones
 ¡Viva muchos años,
 viva Fernán Gómez! (vv. 529-544)⁷.

Por otro lado, para distraer los pesares del pueblo, se sirve de astrólogos que los engañan y persuaden de que las cosas van mal en el mundo:

-
- 6 Es importante recordar que el comendador tenía a su cargo la jurisdicción civil y criminal de una encomienda (una concesión temporal, *in commendam*), debía atender el gobierno del territorio, su defensa militar y la defensa de sus iglesias. Por todo ello percibía determinadas rentas para su sustento. Ver Elena Postigo Castellanos (2002).
- 7 Los versos remiten a la edición de López Estrada (1969). Para un estudio del carácter lírico de este drama lopesco, véase Francisco López Estrada (1989).

¿Por dónde ven lo que en el cielo pasa,
 para darnos con ello pesadumbres?
 Ellos en [el] sembrar nos ponen tasa:
 daca el trigo, cebada y las legumbres,
 calabazas, pepinos y mostazas...
 ¡Ellos son, a la fe, las calabazas!
 Luego cuentan que muere una cabeza,
 y después viene a ser en Trasilvania;
 que el vino será poco, y la cerveza
 sobraré por las partes de Alemania;
 que se helará en Gascuña la cereza,
 y que habrá muchos tigres en Hircania.
 Y al cabo, al cabo, se siembre o no se siembre,
 el año se remata por diciembre (vv. 878-891).

Además de viciar el discernimiento popular con tonadillas y mentiras (cualquier similitud con regímenes actuales es pura coincidencia), el comendador es descrito desde la primera jornada como quien deshonra a las mujeres de la villa: “¡Cuántas mozas en la villa / del comendador fiadas, / andan ya descalabradas!” (vv. 193-195), dice Laurencia a Pascuala, a la vez que le hace saber que los sirvientes del comendador llevan un mes trayéndole regalos para tratar de doblegar sus constantes rechazos. Al breve diálogo entre estas dos mujeres va a sucederse uno que obedece el paradigma de los diálogos filosóficos de amor, pero a lo cómico, sumando a la escena a Barrildo y a Mengo, dos labradores del pueblo. El diálogo no sólo quita la tensión que empezaba a vislumbrarse en el bosquejo de la figura que comenzábamos a entrever del comendador, sino que otorga mayor resolución a la imagen de Laurencia. Cuando Barrildo cuenta que “dijo el cura del lugar / cierto día en el sermón / que había cierto Platón / que nos enseñaba a amar; / que este amaba el alma sola / y la virtud de lo amado” (vv. 421-426), y Mengo le pregunta a Laurencia “¿Amas tú?”, ella responde “Mi propio honor” (v. 435). La respuesta que da Laurencia nos remite al primero de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, cuando Filón explica que

... el honor bastardo que los poderosos desean y procuran, es deleitable; pero como su placer no reside en los sentidos saciables, sino en la insaciable fantasía, aquel deleite no puede llegar a saciar como ocurre con las demás cosas deleitables [...]. En cambio, el verdadero honor, como quiera que es un premio a las virtudes honestas, aunque por naturaleza sea deleitable, su placer va mezclado con lo honesto (León Hebreo, 2002: 60).

“Honor bastardo” es el del comendador, que se sirve de su poder para saciar sus deshonestos deseos, y así se constata cuando sale al tablado Fernán

Gómez, en un escenario campestre, vestido para la caza, con la ballesta al hombro. Deja la ballesta para obligar a Laurencia, la hija del alcalde de Fuente Ovejuna, a ceder a sus deseos, pero Frondoso, enamorado de ella, detiene al colérico comendador para salvar el honor de la joven. El comendador considera agravio infame que un labrador apunte a un caballero; sin embargo, para Frondoso, no hay desmán cuando mueve el amor y se trata de defender el honor de la mujer que se ama, pues el honor no es exclusivo de los caballeros. Una afirmación que contradice el concepto que Menéndez Pidal haría del honor en el teatro, como “patrimonio exclusivo de la clase noble” (Menéndez Pidal, 1964: 156). Esta idea cobra fuerza con la afirmación de Jacinta, que equipara el honor de labradores y de caballeros: “tengo un padre honrado, / que si en alto nacimiento / no te iguala, en las costumbres / te vence” (vv. 1260-1263). El honor de los labradores se enaltece y, quizás, fruto de este enaltecimiento, honor y violencia están estrechamente vinculados en esta obra: el comendador defenderá el “honor” que cree que el título le otorga, mientras que Laurencia, y con ella Fuente Ovejuna, defenderá el honor de la virtud en un acto antigonesco. La tensión se intensifica y se agudiza con el temor de las mujeres ante la presencia del comendador, y el mismo comendador la lleva al culmen cuando ordena a sus criados que le lleven a Jacinta. Cuando Mengo sale en su defensa y se le enfrenta, el comendador pide a sus criados que aten al labrador a un roble, que lo desnuden y lo azoten hasta que “salten / los hierros de las correas” (vv. 1249-1250)⁸. Mengo pide piedad y apela al honor del comendador, pero nada de ello contiene la crueldad de Fernán Gómez quien, algunos versos más adelante, detendrá la boda entre Frondoso y Laurencia y dará orden de encarcelar al joven⁹. Ante esta irrupción, el padre de Laurencia recurrirá a un acto simbólico, entregar la vara, “la vara de mando que ofrecía ayer y hoy la autoridad de un municipio, [...] la vara que lleva en sí misma el símbolo de la justicia a través del buen gobierno” (García Lorenzo, 2013: 78). Se significa así el abandono del cargo; sin embargo, la violencia del comendador no se detiene, pues, para condenarlo, apalea al alcalde con esa misma vara “como a caballo brioso” (v. 1634). No se trata tan solo de la afrenta de un noble hacia un villano, sino que a ésta se suma la afrenta a la autoridad y, sobre todo, la afrenta a un hombre viejo y el respeto que se debe a sus canas.

8 Luis González Fernández se refiere al roble como escenario de la afrenta en el teatro áureo: “los árboles, unidos a la falta de protección que ofrece un lugar lejos del orden y de las autoridades, contribuyen a la construcción de un decorado de la infamia, de la crueldad violenta y, en ocasiones, de la muerte” (2013: 105).

9 El motivo de la boda interrumpida es un motivo clásico de importante valor dramático. Abundantes casos tenemos en la literatura áurea desde el *Romancero* y el *Quijote*.

Ante tantas atrocidades y ante la violenta deshonra de un anciano, los hombres del concejo se reúnen para discurrir:

Un hombre cuyas canas baña el llanto,
 labradores honrados, os pregunta
 qué obsequias debe hacer toda esta gente
 a su patria sin honra, ya perdida.
 Y si se llaman honras justamente,
 ¿cómo se harán, si no hay entre nosotros
 hombre a quien este bárbaro no afrente?
 Respondedme: ¿hay alguno de vosotros
 que no esté lastimado en honra y vida?
 ¿No os lamentáis los unos de los otros?
 Pues si ya la tenéis todos perdida,
 ¿a qué aguardáis? ¿Qué desventura es esta? (vv. 1662-1673)

La entrada de una mujer en el concejo de hombres, la de Laurencia, que llega desmelenada para dar voces y exigir venganza por los delitos atroces de los que ha sido víctima, va a atizar la ira exacerbada del pueblo. Su discurso da cuenta de la violencia de la que el público espectador puede ser testigo tan sólo a través de la palabra:

¿Qué dagas no vi en mi pecho?
 ¡Qué desatinos enormes,
 qué palabras, qué amenazas,
 y qué delitos atroces
 por rendir mi castidad
 a sus apetitos torpes!
 Mis cabellos, ¿no lo dicen?
 ¿No se ven aquí los golpes,
 de la sangre y las señales?
 ¿Vosotros, padres y deudos?
 ¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores?
 Ovejas sois, bien lo dice
 de Fuente Ovejuna el nombre.
 ¡Dadme unas armas a mí,
 pues sois piedras, pues sois bronces,
 pues sois jaspes, pues sois tigres...!
 Tigres no, porque feroces
 siguen quien roba sus hijos,
 matando los cazadores (vv. 1744-1765).

Laurencia no es capaz de reproducir las amenazas proferidas por el comendador, hablan por ella las señales de violencia en su cuerpo y la sangre que aún corre por su piel; y ante la inercia de los presentes, viendo que no sienten ellos el dolor que ella padece, pide armas y profiere:

y yo me huelgo, medio hombres,
 porque quede sin mujeres
 esta villa honrada, y torne
 aquel siglo de amazonas,
 eterno espanto del orbe. (vv. 1789-1793).

Con estas palabras, Laurencia despierta definitivamente la ira latente del pueblo; los hombres, al grito unánime de “¡traidores tiranos mueran!” (v. 1814) irán en busca de Fernán Gómez, y las mujeres no dejarán que ellos solos cobren el honor que en ellas deslució el comendador y se organizarán en una escuadra sin capitán al mando, pues la gloria no habría de pertenecer a un nombre solo: “adonde / asiste mi gran valor, / no hay Cides ni Rodamontes” (vv. 1845-1846), declara Laurencia. De esta manera, cada uno de los personajes que se iba perfilando a lo largo de las dos primeras jornadas se transforma: “los contornos individuales desaparecen y el personaje colectivo emerge en toda su extensión, en toda su grandeza” (Cañas Murillo, 2008: 50). Este personaje colectivo, que toma el nombre del pueblo mismo, Fuente Ovejuna, va a ser heredero del héroe trágico tradicional, como señalara Cañas Murillo, y adquirir sus rasgos, por lo menos en lo que respecta la nobleza de su causa y la valentía en sus actos, con todo y lo ensañado de su acción, pues no sólo matan al comendador de múltiples heridas, sino que terminan defenestrándolo¹⁰. El enemigo de nuestro héroe es el enemigo mayor del Estado, y Fuente Ovejuna se enfrenta a él, al tirano, para quien “no existen leyes de la comunidad y domina sólo uno que tiene la ley bajo su arbitrio” (Eurípides, *Suplicantes*, 429-432).

Fuente Ovejuna asesinará al tirano; será el castigo y la venganza a todos los despropósitos cometidos, y Fuente Ovejuna tendrá que dar cuentas de lo sucedido a los reyes. En esta esfera simbólica en la que la violencia lleva a los personajes de la villa a transformarse todos en el héroe y en la que el comendador, que es, en principio, responsable del resguardo político, militar

10 “y quebrantando su casa / no atendiendo a que se ofrece / por la fe de caballero / a que pagará a quien debe, / no sólo no le escucharon, / pero con furia impaciente / rompen el cruzado pecho / con mil heridas crueles; / y por las altas ventanas / le hacen que al suelo vuele, / a donde en picas y espadas / le recogen las mujeres. / Llévanle a una casa muerto, / y a porfía, quien más puede, / mesa su barba y cabello, / y a priesa su rostro hieren. / En efeto, fue la furia / tan grande que en ellos crece, / que las mayores tajadas / las orejas a ser vienen.” (vv. 1972-1991).

y religioso de sus territorios, va a representar al tirano, autor de la violencia primera, los reyes vienen a encarnar la justicia. La intervención de éstos viene a restablecer el orden y la armonía, como representantes que son de Dios, y como únicos y legítimos representantes de su pueblo. Recuértese que el oficio del monarca se consideraba sagrado y que él, en su persona, encarnaba “tres funciones: es soberano, es guerrero, es el nutricio del pueblo” (Ries, 1989: 160).

Así pues, el restablecimiento de la armonía no se instaura únicamente con la presencia de los reyes en tanto representantes de la monarquía, sino con su presencia en tanto representantes de la idea sagrada o sublime de justicia.

Considerando todo lo dicho, no será de extrañar que *Fuente Ovejuna* haya sido representada y adaptada en múltiples y diversas ocasiones; el proyecto de investigación a cargo de Luciano García Lorenzo, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español “Adaptación dramática y puesta en escena: *Fuente Ovejuna* y *La vida es sueño* (1939-2010)” da cuenta de ello. El tema central de la obra, el abuso de poder y la violencia de la que éste es capaz, no ha cesado de existir y sigue siendo preocupante y polémico asunto de interés y reflexión.

La segunda obra en la que deseo concentrarme, para subrayar la violencia que en ella se manifiesta, es *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, en la que también se distinguen tres núcleos temáticos distintos: el histórico, el político y el moral. Está ambientada en la España de Felipe II, y más concretamente en el momento en el que éste se dirigía hacia Portugal para defender sus derechos y hacerse coronar rey; Felipe II llega a Lisboa el 27 de julio de 1581¹¹. El tema central de esta obra fue tomado de una obra anterior homónima atribuida a Lope de Vega¹², y la obra aparece publicada por primera vez bajo el título *El garrote más bien dado*, en 1651, en Alcalá de Henares, en *El mejor de los mejores libros de comedias*. No es sino a partir de la publicación de la *Séptima parte de comedias* de Calderón de la Barca a cargo de Vera Tassis, en 1683, que llevará el título con que la conocemos en la actualidad. La crítica ha establecido ya relación entre *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea* desde la perspectiva del derecho penal (Mallarino, 1942), por ejemplo; yo voy a concentrarme en el violento encuentro entre el campesinado y la soldadesca en la obra, un enfrentamiento regido, como en *Fuente Ovejuna*, por el honor, y que se potencia con lo que le sucede a Isabel, el personaje femenino protagonista.

11 Fradejas (1984) se refiere a las posibles fuentes de la obra.

12 La atribución al Fénix de los Ingenios ha conocido una serie de avatares, pero la reciente edición crítica a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2014), tras un estudio métrico y léxico de la obra, la atribuye a Andrés de Claramonte y George Peale, quien prologa la obra, sostiene que esta atribución es más consistente y definitiva.

Si en la obra de Lope de Vega se describe a un comendador desde la primera jornada, en la obra de Calderón se presenta, por un lado, a la máxima autoridad militar, “don Lope de Figueroa, / que si tiene tanta loa / de animoso y de valiente, / la tiene también de ser / el hombre más desalmado / jurador y renegado / del mundo” (vv. 50-56)¹³. Por otro, al capitán don Álvaro, que recién llegado a Zalamea, va a hospedarse en casa de Pedro Crespo, y que menosprecia a los labradores y no cree que la belleza de una labradora pueda ser comparable a la de una dama: “¿Qué villano no ha sido malicioso? / De mí digo, que, si hoy aquí la viera, / caso de ella no hiciera; / y sólo porque el viejo la ha guardado, / deseo, vive Dios, de entrar me ha dado / donde está” (vv. 588-593). El personaje de Isabel, la labradora de afamada belleza, va a cobrar mayor protagonismo gracias a don Mendo, un pobre hidalgo que la pretende pero cuyas pretensiones no son sino deshonestas. Así pues, son tres los personajes que convergen en Isabel, una figura cuya “caracterización se mantiene uniforme a lo largo de la comedia” (Escudero, 1998: 25) y se destaca no sólo por su belleza sino también por su discreción¹⁴, características ambas, del personaje de la dama en la comedia. Isabel es hija de Pedro Crespo, labrador plebeyo, que es hombre orgulloso de su estado y de su linaje:

¿hay alguien
que no sepa, que soy yo,
si bien de limpio linaje,
hombre llano? No por cierto.
Pues, ¿qué gano yo en comprarle
una ejecutoria al Rey,
si no le compro la sangre?
¿Dirán entonces, que soy
mejor que ahora? No, es dislate.
Pues ¿qué dirán? Que soy noble
por cinco o seis mil reales;
y esto es dinero no es honra;
que honra no la compra nadie. [...]

13 Los versos remiten a la edición de Valbuena Briones (1989). Como ha señalado ya Stefano Arata (2002: 10), Lope de Figueroa aparece con anterioridad en otra obra de Calderón, *El Tuzaní de la Alpujarra*, de 1633, donde se lo reconoce ya como un personaje cargado de contradicciones. Stefano Arata expone la genealogía literaria de este personaje en su artículo.

14 No sólo vuestra hermosura / es de rara perfección, / pero vuestro entendimiento / lo es también; porque hoy en vos / alianza están jurando / hermosura y discreción (vv. 715-720), dice don Álvaro.

Yo no quiero honor postizo,
 que el defecto ha de dejarme
 en casa. Villanos fueron
 mis abuelos y mis padres;
 sean villanos mis hijos (vv. 488-500 y 517-521)

Como se lee en los versos, Pedro Crespo no concibe el honor una cualidad propia de los nobles, tampoco como un título que se puede mercar. El honor va más del estamento. Crespo es hombre prudente, discreto y orgulloso de su procedencia; en su diálogo con don Lope, confiesa saber que está obligado a sufrir cargos por su hacienda, pero no acepta sufrir cargos con su honor que “es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios” (vv. 875-876). Garantía de su honor es Isabel, su hija, que, obediente, se mantiene al margen del vaivén de hombres en la casa de su padre, en sus habitaciones o en el jardín en compañía de su prima Inés.

Durante la segunda jornada, el cortejo de unos y otros va a crear mayor tensión en la obra y hacer confluir a los tres pretendientes en casa de Pedro Crespo: don Lope, que llega para cenar en el jardín de la casa pues quiere honrar a Isabel (vv. 1200-1203); don Mendo, que se acerca a la casa con su criado para dar una serenata a Isabel; y don Álvaro que, acompañado de sus soldados, había decidido acercarse a la casa para apagar el fuego que lo acechaba, un sentimiento y un ímpetu destructores¹⁵. La oscuridad de la noche intensificará el enredo, pues don Lope, ofendido por las coplas, abandonará la mesa, y Crespo saldrá en busca de quien a altas horas se atreve a irrumpir en su casa. Ambos aparecerán luego armados y llegarán a herir al sirviente de don Mendo, y sólo tras las riña se reconocerán y saldrá a escena don Álvaro pretextando desear detener el alboroto y ruido que hacían sus soldados. Don Lope ordena a don Álvaro salir de Zalamea con sus soldados para devolver la paz al lugar, y honra a Pedro Crespo nombrando soldado a su hijo Juan, hermano de Isabel.

Don Lope abandona el lugar acompañado de sus tropas y deja el espacio necesario a la familia Crespo para los adioses, y una vez que Juan se retira, don Álvaro vuelve a la escena para raptar a Isabel y dejar atado al padre en el monte, como se atara a Mengo por salir en defensa de Jacinta, en *Fuente Ovejuna*. La violencia de la que es víctima Isabel es indescriptible, y tampoco es representable en escena, como tampoco había sido representada

15 De sola una vez a incendio / crece una breve pavesa; / de una vez sola un abismo / fulgúreo volcán revienta; / de una vez se enciende el rayo, / que destruye cuanto encuentra; / de una vez escupe horror / la más reformada pieza; / de una vez amor ¿qué mucho / fuego de cuatro maneras, / mina, incendio, pieza y rayo, / postre, abrase, asombre y hiera? (vv. 999-1010). La anáfora da cuenta de la rapidez con la que surge la pasión que lo consume.

la violencia de la que había sido víctima Jacinta en *Fuente Ovejuna*. La misma Isabel da cuenta de lo vivido cuando abre la tercera jornada, diciendo, sin decir, a su padre lo ocurrido:

Aquese intrincado, oculto,
 monte, que está a la salida
 del lugar, fue su sagrado.
 ¿Cuándo de la tiranía
 no son sagrados los montes? [...]
 De vergüenza cubro el rostro,
 de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompo de ira.
 Entiende tú las acciones;
 pues no hay voces que lo digan.
 Baste decir que a las quejas
 de los vientos repetidas,
 en que ya no pedía el cielo
 socorro, sino justicia,
 salió el alba [...] (vv. 1980-1990).

Los versos de Isabel recuerdan los lamentos de Segismundo que veía en el monte el templo de la injusticia. A través de los largos parlamentos de Isabel en la tercera jornada, percibimos la transformación del personaje: si bien los versos que se le atribuyen en las dos primeras jornadas están en directa relación con lo celestial, y se la relaciona con lo virtuoso e ideal, sus versos de desconsuelo no sólo dan cuenta de la violencia de la que ha sido víctima, sino de la desesperación y lo desesperanzado de su discurso. Isabel pierde la fe en los hombres, en el Hombre, y sus súplicas dejan de ser súplicas de socorro, para convertirse en imploraciones de justicia¹⁶.

Contrariamente a Laurencia, cuyas voces van a atizar la ira exacerbada, las palabras de Isabel suscitan mayor cautela y realzan la cordura de su padre, a pesar de haberse enterado éste de la violación de su propia hija. Sin embargo, este acto de abuso va a ser el disparador de los hechos en la comedia, al igual que en *Fuente Ovejuna*: un escribano anunciará a Crespo que ha sido nombrado alcalde y le entregará la simbólica vara y anunciará que debe encargarse de la recepción de los reyes y de hacer justicia con don Álvaro que acaba de llegar herido a la villa. Crespo recibirá al capitán Ataide a puertas cerradas, haciendo a un lado la vara e incluso poniéndose de rodillas, y le pedirá que responda a lo que estipula el honor, y no tanto a lo que dictan

16 Víctor Dixon (2002) propone un cuidadoso estudio del papel de Isabel en *El alcalde de Zalamea* haciendo un análisis de la evolución del personaje en relación con el vocabulario y el simbolismo de la luz y la oscuridad en la obra.

las leyes, pero don Álvaro rechazará la propuesta por considerarla indigna de su estado.

A pesar de la violencia moral de la que ha sido víctima Pedro Crespo a través de la violencia física sufrida por su hija, él sabe que es imposible recuperar la honra, pero que la dignidad está por encima de todo ello; la suya no es una venganza sino el restablecimiento de cierta armonía, de un orden más allá de las leyes escritas. El concepto de honor de Pedro Crespo se mantiene intacto a lo largo de la obra y ningún título, ninguna vara, lo lleva a abusar del poder que se le confiere, y deja en claro que la honra no debe someterse a ningún título, tampoco a estamento alguno. Por ello se presenta ante el rey como la mano de la justicia que había mandado dar garrote a don Álvaro, y como quien restaura la honra de su hija en el convento que le tiene ya elegido y donde ella tiene esposo (vv. 2743-2744). Así pues, don Álvaro muere de una muerte (valga el pleonasma) indigna de su estado: muere a garrote, un arma reservada para ajusticiar a los villanos; de la misma manera en la que en *Fuente Ovejuna* matan a Fernán Gómez a pedradas y luego se ensañan con sus despojos: una muerte indigna y más aún tratándose de un comendador.

El capitán don Álvaro de Ataide en esta comedia, como el comendador en la de Lope, abusan del poder del que gozan para manipular a sus súbditos y para deshonorar a las mujeres. No es intrascendente que ambas obras se desarrollen en un ambiente campesino; este hecho da mayor fuerza a la idea de que el honor no es exclusivo de un estamento, y que la ley no está por debajo del arbitrio de los poderosos, sino que el poder está supeditado a la ley.

El honor está profundamente ligado a la mujer, cuyo papel es notable, no sólo porque representa la pureza y viene a ser depositaria de la honra del padre, sino que, unido a esto, su violación aparece como desencadenante de la violencia popular, pero con la previa e imperativa denuncia que la voz de la mujer hace pública. En ambas obras “cada uno se cree capaz de controlar la violencia, pero es la violencia la que controla a todos los protagonistas insertándolos sucesivamente y sin su consentimiento en un juego, el de la reciprocidad de la violencia” (Girard, 2010: 107)¹⁷. Si bien éstas son las palabras que Girard utiliza en su análisis del mito de Edipo, caemos en la cuenta de lo apropiadas que parecen para analizar tanto *Fuente Ovejuna* como *El alcalde de Zalamea*. En la primera, la violencia inicial proviene del comendador, y sólo la violación de Laurencia llevará al pueblo, en un acceso de ira, a unirse y dar fin a la razón de sus males, dando muerte al comendador. Laurencia relata el atropello en público, y pública es la reacción. En la segunda, si bien la violencia se muestra menos evidente, el relato que hace Isabel de su propia

17 La traducción es mía.

violación no producirá furia ni indignación colectiva, sino que pondrá el acento en un moderado padre que “sensato” y “ponderado” hará ajusticiar al capitán, responsable de la violación moral y física de quien lo albergara. Isabel relata el atropello en privado, y privada es la reacción.

Siguiendo otra vez a Girard, “cuando no es satisfecha, la violencia continúa almacenándose hasta que se desborda y se esparce por los alrededores” (Girard, 2010: 21). Girard diría que los efectos son aún más desastrosos, pero en las comedias áureas que acabamos de revisar, el resultado parece ser más bien del restablecimiento del orden a través del ennoblecimiento del villano gracias a la voz de la mujer.

Bibliografía

- Arata, Stefano (2002). “Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa”. En: Arellano, Ignacio (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en sus 80 cumpleaños*. Kassel: Reichenberger.
- Arellano, Ignacio (2008). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Arellano, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.) (2013). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de oro*. New York: IDEA.
- Berbel Rodríguez, José (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la academia del buen gusto*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989). *El alcalde de Zalamea*. (Ángel Valbuena Briones ed.). Madrid: Cátedra.
- Casalduero, Joaquín (1962). “Lope de Vega: *Fuente Ovejuna*”. En: *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos.
- De Covarrubias Horozco, Sebastián (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael eds.). Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- Dixon, Víctor (2002). “El papel de Isabel en *El alcalde de Zalamea*”. En: Arellano, Ignacio (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Tomo II*. Kassel: Reichenberger.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (ed.) (1998). *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Eurípides (1995). *Tragedias II*. Carlos García Gual ed. Madrid: Gredos.
- Fradejas, José (1984). “La posible fuente de *El alcalde de Zalamea*”. *Archivo de filología aragonesa*, 34-35.
- García Lorenzo, Luciano (2013). “Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*”.

En: Arellano, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de oro*. New York: IDEA.

Girard, René (2010). *La violence et le sacré*. Paris: Fayard (Coll. Pluriel).

González Fernández, Luis (2013). “De tal palo tal astilla: árboles y atrocidades como lugares comunes en el teatro del Siglo de Oro”. En: Arellano, Ignacio; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de oro*. New York: IDEA.

Hebreo, León (2002). *Diálogos de amor*. (David Romano trad.). Madrid: Tecnos-Alianza.

Helmer, Marie (1960). *Apuntes sobre el teatro en la Villa Imperial de Potosí (Documentos del Archivo de Potosí, 1572-1636)*. Potosí: Imprenta de la Universidad Tomás Frías.

Kirschner, Teresa (1977). “Evolución de la crítica de «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, en el siglo XX”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 320-321.

López Estrada, Francisco (1989). “Música y letras: más sobre los cantares de «Fuente Ovejuna»”. *Cuadernos de teatro clásico*, 3.

Mallarino, Víctor (1942). “El alcalde de Zalamea y Fuenteovejuna frente al derecho penal”. *Revista de las Indias*, XIV.

Menéndez Pidal, Ramón (1964). “Del honor en el teatro español”. *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Austral.

Petro del Barrio, Antonia (2006). *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Postigo Castellanos, Elena (2002). “«Las tres ilustres órdenes y religiosas caballerías» instituidas por los reyes de Castilla y León: Santiago, Calatrava y Alcántara”, *Studia Historica: Historia moderna*, 24. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ries, Julien (1989). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Encuentro.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2014). *Lope de Vega (atribuida). El alcalde de Zalamea*. Kassel: Reichenberger.

Salomon, Noël (1993). *Lope de Vega. Fuente ovejuna*. “Estudio preliminar”. Madrid: Cátedra.

Spitzer, Leo (1955). “A central theme and its structural equivalent in Lope’s *Fuente Ovejuna*”, *Hispanic Review*, XXIII.

Vega, Lope de (2013). *Fuente Ovejuna*. (Profeti, María Grazia ed.) En: *Comedias. Parte XII. Tomo II*. (E. Laplana Gil coord.). Madrid: Gredos.

___ (1969). *Fuente Ovejuna. Dos comedias*. (López Estrada, Francisco ed.). Madrid: Castalia.

Ynduráin, Domingo (1986). “«El alcalde de Zalamea»: historia, ideología, literatura”, *Edad de Oro*, 5.

Jaime Saenz, Heidegger y el nazismo. Entre filosofía y literatura

Jaime Saenz, Heidegger and Nazism. Between Philosophy and Literature

Boris Inti Chamani Velasco
Universidad Mayor de San Andrés
Email: intichamani@gmail.com

Resumen:

El trabajo explora en pasajes de la novela póstuma *Los Papeles de Narciso Lima-Achá* la interpretación que ofrece el escritor boliviano Jaime Saenz a la compleja relación del filósofo Heidegger con el nazismo. En el marco del debate sobre la *Cuestión-Heidegger*, replanteado otra vez en Alemania tras la publicación de materiales inéditos de la obra heideggeriana, las intuiciones de Saenz encuentran relevancia.

Palabras clave: Jaime Saenz; Heidegger; nazismo; fanatismo; poesía; razón.

Abstract:

*This paper explains the interpretation of the complex relationship between the German philosopher Heidegger and the Nazism in text passages of *Los Papeles de Narciso Lima-Achá*, a novel written by the Bolivian writer Jaime Saenz. After the publication in Germany of new works of Heidegger and within the context of the discussion on *The Heidegger Case*, Saenz' ideas about the subject gain relevance.*

Keywords: Jaime Saenz; Heidegger; Nazism; fanaticism; poetry; reason.

Fecha de recepción: 26 de octubre 2018
Fecha de aceptación: 9 de diciembre 2018

Los resultados de esta investigación fueron leídos por el autor el 18 de octubre de 2018 en un evento organizado por las Carreras de Literatura y Filosofía de la UMSA, el IEB, el DAAD y el grupo Mamut Oxidado. Los comentaristas fueron el Dr. Marco Villena y el MSc. Martín Mercado.

Es doctor en filosofía por la Universidad de Tübingen (Alemania), docente en la Carrera de Filosofía de la UMSA y en el Postgrado del CEPIES-UMSA. Autor de: *Macht und Tod im Epikureismus. Annäherung an eine epikureische Machttheorie und Ideologiekritik aus der Betrachtung des Todes* (2018). Hamburg: Verlag Dr. Kovač (ISBN: 978-3-339-10244-7); *La teología eudaimónica de Epicuro. Ensayo de comprensión histórico-filosófica de una teología materialista* (2010). La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos (ISBN: 978-99954-49-25-4) y colaborador en: *Jaime Saenz: Desde lo profundo de la noche. Poemas en Prosa/Aus der Tiefe der Nacht. Prosadichtung*. Auswahl, Übersetzung und Vorwort von Helga Castellanos (2015). Zürich: Teamart Verlag, 149 Seiten (ISBN: 978-3-908126-43-0). La Paz (Bolivia).

La *Cuestión-Heidegger*

La relación entre Heidegger y el nazismo, particularmente entre su pensamiento y la ideología fascista, representa un aspecto preciso y relevante en la investigación contemporánea internacional sobre la obra y pensamiento del filósofo alemán. Se trata de la así denominada “Cuestión-Heidegger” (*Heidegger-Forschungskontroverse* o también *Fall-Heidegger*), en cuyo centro descansa la pregunta decisiva por la relación del pensamiento del filósofo con la ideología del nacional-socialismo. Desde un interés estrictamente filosófico importa saber en qué medida la filosofía heideggeriana se encuentra en último término afectada, “contaminada”, e interferida por la ideología nazi. ¿Por qué, si esto realmente acontece, el filósofo más importante del siglo XX claudica en la razón para entregarse a lo irracional y al fanatismo?

Como se sabe, esta *Cuestión* surgió en el momento mismo que Heidegger aceptó del Partido Nazi el nombramiento como rector de la Universidad de Friburgo en 1933 y pronunció en repetidas ocasiones, debidamente documentadas, su compromiso militante con el régimen y su líder Adolf Hitler. El debate filosófico tradicional en torno a esta cuestión ha abarcado una gama de posiciones (Thomä, 2013: 108-133)¹, desde quienes separan la persona de Heidegger y su pensamiento a otros que afirman radicalmente el carácter ideológico-fascista de la filosofía heideggeriana y su auto-desacreditación, hasta aquellos que niegan por completo esta tesis y sostienen más bien la integridad y consistencia filosófica del pensamiento heideggeriano. Otras posiciones menos radicales distinguen etapas, cambios y acentuaciones en el desarrollo filosófico de la obra de Heidegger (sobre todo en torno a *Ser y Tiempo*) y conceden una evaluación relativa, pero no absolutamente descalificadora ni glorificadora del pensamiento del filósofo. Sin embargo,

1 La investigación actual identifica hasta ocho posiciones diferenciadas; ver la bibliografía.

no hace mucho la discusión ha tomado un nuevo giro, tras la publicación en 2014 de los hasta hace poco desconocidos “Schwarze Hefte” o *Cuadernos negros* (Heidegger, 2014). Se trata de un diario de pensamientos de Heidegger (*Denktagebücher*) desde 1931 a 1975, donde se hallan formuladas expresiones y conceptos notoriamente antisemitas (“judaización del mundo”, “conspiración judía”, “resentimiento judío”, “habilidad calculadora”, etc.), con consecuencias filosóficas no menores, que han consternado severamente a la academia y sociedad alemanas². Los *Cuadernos* adquieren además un significado particular, en la medida en que –según voluntad de Heidegger– estos debían ser publicados recién a los cien años de su muerte y al final de su obra escrita (SRF Sendung, 2014), es decir, como cúspide de su *Gesamtausgabe*. Este detalle no menor ha arrastrado también la discusión a niveles de controversia y actitudes encontradas en el debate sobre la *Cuestión-Heidegger*.

Este conduce nuevamente a la pregunta inicial por la validez filosófica del pensamiento heideggeriano. ¿Esconde la compleja filosofía de Heidegger en el fondo una ideología, una claudicación y entrega al irracionalismo? ¿Cómo re-conciliar el pensamiento del último gran filósofo de Occidente, el representante oficial de la razón, con prejuicios de corte racista y convicciones de orden irracional? El debate internacional hoy sigue abierto y encendido.

En Bolivia, la filosofía de Heidegger en general ha recibido la atención de intelectuales como Rubén Carrasco de la Vega (Carrasco de la Vega, 1999; 2004; 2006) y Guillermo Francovich (Francovich, 1946), para citar algunos. Sin embargo, también poetas como Jaime Saenz se han ocupado del filósofo alemán. Saenz ha delineado específicamente una interpretación a la hoy llamada *Cuestión-Heidegger* que, visto en el marco del debate académico actual, resulta interesante, sugestiva y relevante. El presente trabajo explora esa interpretación, que se encuentra delineada en la novela *Los Papeles de Narciso Lima-Achá*.

Es menester señalar que la atención concedida por Saenz al tema no parece obedecer a exigencias de orden académico o meramente literario (Slowik, 2016: 6)³, sino al hecho vital de que para él –según podemos desprender de sus obras– las cuestiones “graves” no le eran indiferentes. La cuestión del na-

2 En 2015, el catedrático de filosofía y fenomenología de la Universidad de Friburgo, Prof. Dr. Günter Figal, choqueado por esta publicación, ha presentado su renuncia como presidente de la *Sociedad Heidegger* mientras que Anre Zwick, alcalde de Meßkirch, el pueblo natal de Heidegger, ha calificado de horribles las expresiones antisemitas del filósofo.

3 Tal es por ejemplo la aproximación de Mirka Wanda Slowik desde la teoría literaria: “Esta novela, aunque desatendida generalmente por la crítica boliviana, es considerada aquí como un lugar de confluencia de tendencias, preocupaciones y motivos escriturales antes vistos en la obra de Saenz”.

zismo y de la relación entre Heidegger y el nazismo seguramente representaban “asuntos” de no menor importancia. Adicionalmente hay que recordar la simpatía y afinidad particular de Saenz por la cultura germánica. En una reciente edición en alemán de algunos poemas del escritor paceño, la traductora Helga Castellanos (Saenz, 2015: 10) nos recuerda que: “Saenz tenía una particular relación estrecha con la música y literatura alemanas. Alguna vez dijo: ‘me alimento de Bach, Brahms y Bruckner’. Novalis, Goethe y Heine le eran cercanos y familiares. Y según el renombrado crítico literario y autor Adolfo Cáceres Romero: ‘Saenz fue un romántico (*Romantiker*) de lo alemán bajo el cielo de La Paz”⁴.

Ahora bien, ¿en qué consiste la interpretación que en su novela Saenz ofrece a la *Cuestión Heidegger*? ¿En qué marco y cómo tematiza el poeta boliviano al filósofo alemán?

Los Papeles de Narciso Lima-Achá y el nazismo

La novela *Los Papeles de Narciso Lima-Achá* es un escrito póstumo de Saenz. Allí se narra la compleja relación de amistad-odio de dos personajes paceños ficticios: Carlos María Canseco y Narciso Lima-Achá. Canseco es un mestizo hombre de negocios, mientras que Lima-Achá es un aymara amestizado que, en razón de su estadía en Alemania previo a la segunda Guerra Mundial (Slowik, 2016: 124), domina el alemán y es socio de Canseco. La novela abarca diversos temas (amor, amistad, traición, homosexualidad, racismo, entre otros) y está compuesta por dos libros autobiográficos: el primero es el manuscrito de Canseco y el segundo de Lima-Achá. En el primer libro (capítulo IX, pp. 137-165), Saenz tematiza específicamente la cuestión del nazismo. Allí se narra un diálogo sostenido entre estos dos personajes paceños con un cliente especial, el conde alemán nazi Johannes von Kranke, un diálogo en todo caso extraordinario para Canseco quien confiesa: “por razones muy más y personales, considero memorable en más de un sentido” (Saenz, 1991: 164).

La estructura del mencionado capítulo sigue, en nuestra opinión, el siguiente orden narrativo:

- introducción al capítulo (Ibíd.: 137-143),
- inicio del diálogo con un elogio a la raza aymara (Ibíd.: 143-144),

4 Texto original: “Jaime Saenz hatte eine besonders enge Beziehung zur Musik und Literatur aus Deutschland. Er sagte einmal: ‘Ich ernähre mich von Bach, von Brahms und von Bruckner’. Novalis, Goethe und Heine waren ihm vertraut und nahe. Und der namhafte Literaturkritiker und Autor Adolfo Cáceres Romero stellte fest: ‘Saenz war ein Romantiker des Deutschen unter dem Himmel von La Paz’”.

- Tema 1: el Partido Nazi (Ibíd.: 144-145),
- Tema 2: Heidegger (Ibíd.: 145-148),
- Tema 3: los Juicios de Núremberg y el Holocausto judío (Ibíd.: 148-150),
- Tema 4: el Führer (Ibíd.: 150-153),
- Tema 5: la derrota alemana en la segunda Guerra Mundial (Ibíd.: 153-157),
- trance místico del conde (Ibíd.: 157-158),
- sobre la amistad entre Lima-Achá y el conde (Ibíd.: 158-159),
- Tema 6: el fanatismo (Ibíd.: 159-160),
- Tema 7: Hitler y el Altiplano (Ibíd.: 160-162),
- Tema 8: la fisura geológico-mística (Ibíd.: 162-163),
- Tema 9: el cataclismo en Carangas (Ibíd.: 163-164),
- fin del diálogo, elogios mutuos y agradecimientos (Ibíd.: 164), y
- cierre del capítulo (Ibíd.: 164-165).

Asunto central del diálogo es la naturaleza, el sentido y el valor del nazismo en su conjunto. La “verdad” sobre estas cuestiones es revelada por el conde von Kranke ante la curiosidad e ingenuidad de su interlocutor Canseco y donde Lima-Achá se desempeña como hábil intérprete del alemán. El diálogo se desenvuelve en una atmósfera cargada de misterio: de noche y a orillas del Titicaca, “en vastos espacios del Altiplano –dice el conde–, en escenarios de nocturna sabiduría que han querido acogernos con imponente y misteriosa grandeza”. ¿Pero quién es el conde Johannes von Kranke? Además de “asesor de importantes entidades culturales”, “arqueólogo”, “gran potentado”, “pianista” y “compositor musical”, el conde es un prusiano que goza de una caracterología única, pues:

Su vida tiene rasgos fantásticos. Ha luchado en la Segunda Guerra Mundial como capitán de tanques en el famoso Sexto Ejército Acorazado; y por otra parte, ha explorado el Himalaya y el Tibet, y parece que ha estado en el centro de la Tierra. Es miembro prominente de diversos círculos esotéricos y organizaciones secretas [...] Es un verdadero aristócrata, un Caballero de la Orden teutónica o de un mariscal de las legiones de Hitler [...] un hombre superior (Ibíd.: 140-142; 158).

En una palabra: el conde es un “Soldado del Partido [nacionalsocialista], y Sacerdote de la SS” (Ibíd.: 154); es el ejemplo vivo de la continuidad del nazismo. El contenido de las revelaciones herméticas del conde gira en torno al mesianismo y la inmolación del Führer en su rol de regenerador de la humanidad. El conde augura espantosos eventos conectados con cataclismos naturales, catástrofes, y hechos históricos decisivos para el destino humano

(advenimientos). Todo esto pronunciado con aires de religiosidad, ocultismo y misticismo crecientes, donde se justifica la terrible actuación del Führer y del Partido Nazi, como ciertos decretos de persecución política (“Perdidos en la Noche y en la Niebla”⁵), edificaciones (Fortaleza y Monasterio Vogelsang), altos comandantes militares (Himmler, von Faupel, Ernst Röhm), grupos de choque (SA, SS), rituales y teúrgia (en el Monte Watzmann), figuras mitológicas (Zaratustra, Demiurgos), y la autoridad de cosmólogos y esoteristas (Hanns Hörbiger, conde Roman von Ungern-Stenberg).

En la construcción literaria de esta ficción, Saenz impresiona al lector por su conocimiento de varios temas medulares del nazismo, por su esmero en la incorporación de detalles históricos relevantes y su fuerza imaginativa en el tejido narrativo, su adaptación fantástica al contexto boliviano, pero también –y esto es lo que nos interesa– por su intento de tematización propia del fenómeno nazi⁶ y de la motivación profunda latente en la filosofía de Heidegger.

Heidegger

En los párrafos dedicados a Heidegger se deja entrever la pregunta por la figura del pensador alemán. ¿Quién es Heidegger? Por un lado, Heidegger es descrito “como cualquier persona que pasa la calle, y que habla muy rápido, y que es afable y solícito [...] que además, según se afirma, es el orden personificado” (Saenz, 1991: 146). Pero el aspecto más importante es que se trata del “mayor filósofo del siglo [...] autor de un libro llamado *Ser y Tiempo*, la cosa más endiablada y temible que imaginarse pueda [...] que hay que estudiar veinte años para leerlo, y que uno tiene que romperse la cabeza otros veinte años para entenderlo” –dice Canseco. En otras palabras, Heidegger aparece aquí como el representante oficial del saber y de la razón.

Sin embargo, Saenz quiere revelar la verdadera naturaleza del filósofo y para ello trae a colación una cita textual. Según el poeta boliviano, el juicio de Heidegger sobre Hitler y el nazismo reza así:

Ni los dogmas ni las verdades racionales deben erigirse en normas de nuestra conducta. Hoy y siempre el Führer es el único capacitado para decidir lo que es bueno y lo que es malo. El Führer es nuestra única ley (Ibíd.: 145-146).

5 Es una referencia a “Nacht und Nebel-Erlass” (1941), un decreto aprobado en secreto (“entre gallos y medianoche”) para la persecución y eliminación física de oponentes y enemigos del régimen nazi.

6 Para un panorama de la investigación actual al respecto, ver Henning Ottmann (2010: 275-368).

Dado el carácter ficcional del diálogo, se comprende bien por qué Saenz no menciona la fuente documental de donde toma esta cita textual ni la respectiva traducción española. Con todo, la cita de Saenz se corresponde bastante bien con el discurso rectoral pronunciado por Heidegger ante los estudiantes de Friburgo durante el semestre de invierno de 1933/1934. En dicho documento Heidegger (Heidegger, 2000: 184) afirma literalmente lo siguiente:

Nicht Lehrsätze und ‘Ideen’ seien die Regel Eures Seins. Der Führer selbst und allein *ist* die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz⁷.

La cita que Saenz pone en boca del conde von Kranke no presenta pues grandes diferencias con el discurso rectoral de Heidegger; se ve más bien confirmada en su sentido. La persona del Führer representaría para Heidegger algo así como *la medida de todas las cosas*. Ahora bien, el personaje de Canseco se pregunta: “Si Heidegger se ha referido al Führer alemán con esas palabras que acabamos de conocer, es seguramente porque ha tenido sus razones. No en vano habrá sido un Heidegger quien ha dicho lo que ha dicho” (Saenz, 1991: 147). Reconstruyendo el razonamiento de Saenz, la premisa básica que subyace a estas “palabras tajantes y radicales [de Heidegger] que realmente asustan” es la siguiente: antes que pensador, filósofo e intelectual, Heidegger es por sobre todo un militante del Partido Nacionalsocialista. ¿Y qué es un militante nazi? Es alguien cuya conducta tiene “motivaciones muy profundas, ya que para ellos [los militantes] el Führer es la única ley, y por lo tanto la suprema autoridad del Führer permanece inalterable”. A esto hay que añadir que el Partido nazi se distingue “por su carácter eminentemente religioso”. Así Heidegger es pues un militante más de dicho Partido que rinde culto a la personalidad de su líder.

Pero la causa final que explicaría en última instancia la motivación profunda de Heidegger por el Führer y el nazismo viene formulada en el diálogo de este modo contundente: “Heidegger –escribe Saenz– se ha definido no en función del pensamiento, no en función de la política, pero en función de la realidad”. ¿Qué significa todo esto?

Empecemos con lo político. El compromiso de Heidegger con el nazismo no obedece a oportunismo, simpatía o presión política. Heidegger no hace política, sus decisiones no son coyunturales, no son el resultado del cálculo político en la correlación de fuerzas. Su compromiso no es un error fatal (“phataler Irrtum”, dice Safranski) del que él tenga que “arrepentirse” más tarde. Tampoco explica la conducta que Heidegger el hecho que, a diferencia

7 Es decir: “Ni los dogmas ni ‘ideas’ sean la regla de vuestro ser. Únicamente el propio Führer es la actual y futura realidad alemana y su ley”. La traducción es nuestra.

de su talento en filosofía, haya sido inexperto en política (“unbegabt”). La esfera cambiante de la política no explica pues su actuación.

¿La motivación profunda de Heidegger está basada entonces en el terreno sólido del pensamiento? Tampoco. Saenz pone en boca del conde von Kranke los siguientes juicios: “hay que ser fanático [...] la razón no existe. La verdad no existe [...] los enemigos de la humanidad son amigos de la razón” (Ibíd.: 148). El pensamiento no orienta pues la decisión última de Heidegger; ni la argumentación ni el razonamiento definen su compromiso con el nazismo, sino –como sostiene Saenz– la “realidad”. ¿Qué es esta realidad? ¿Es la realidad política del nacionalsocialismo? ¿El *Zeitgeist* de la época moderna, la época del Führer? No. Esta realidad es algo mayor, es la energía. “Sólo existe la energía –dice el Conde. Sólo existe un mandato: hay que crear. Hay que hacer y hay que deshacer”. El Führer y el nazismo son la expresión de esa energía hecha carne, que es destrucción y acto creador al mismo tiempo. En ese marco cobran entonces sentido los actos del Partido y encuentran su justificación teleológica sacrificial (guerra, persecuciones, holocausto judío), es decir su necesidad histórica o predestinación. Se trata de un mandato trascendental y su ejecución tiene un carácter metafísico-religioso para los miembros del Partido Nazi.

Ahora bien, ¿cómo se expresa de modo efectivo el cumplimiento de esa realidad? A través del fanatismo. ¿Qué es el fanatismo? Las palabras del conde son inequívocas:

El fanatismo no se explica ni se entiende; el fanatismo se siente. De ahí que el fanático es el que menos comprende el fanatismo, y mal podría tratar de explicarse una cosa que para él es enteramente natural. Y si alguien quiere explicarse el fanatismo y se asusta allá él. Lo irracional no se explica. Ahí tienes: Y si lo racional es algo que se explica, es porque hay quiénes se complacen en engañarse a sí mismos (Ibíd.: 159).

La irracionalidad del fanatismo no exige pues una fundamentación última; la razón es un autoengaño. Lo único que ordena la vida es aquella “realidad” situada más allá de la razón. Si hemos comprendido bien, para Saenz entonces no hay ningún misterio por desentrañar en el filósofo alemán: Heidegger es un fanático que diluye a la razón. Ese fanatismo explicaría el porqué de su motivación profunda y creencia fundamental sobre el Führer como *medida de todas las cosas*. En este sentido, Heidegger es un irracionalista⁸. Pre-

8 De similar opinión, aunque desde una perspectiva distinta como la marxista, es el filósofo Georg Lukács: “Un filósofo como Heidegger, en cambio, que actúa en el período de crisis del capitalismo monopolista y en las cercanías de un Estado socialista cada vez más vigoroso y dotado de mayor fuerza de atracción, sólo podía esquivar las consecuencias

guntarse por la claudicación de su pensamiento frente al irracionalismo o por la contradicción existente en su filosofía resultan cuestiones mal planteadas, si se tiene en mente la fuente última de su motivación. Es a partir de ella entonces que cobra sentido el ser y obrar del filósofo.

Poesía e irracionalismo

Saenz parece reafirmar el irracionalismo de Heidegger por medio de su vínculo con la poesía. Lima-Achá traduce estas palabras del conde von Cranke: “para habitar el espacio filosófico, [Heidegger] ha convocado el signo de la poesía y [...] es capaz de sobrecogerse con la poesía; virtud de lo más rara en un filósofo” (Ibíd.: 146.) ¿Qué significa habitar el espacio filosófico a través de la poesía? ¿Qué es filosofía? ¿Qué es poesía? ¿Es esa “virtud” de Heidegger tan sólo una alta sensibilidad por el lenguaje poético? ¿Cómo filosofar a través de lo poético, es decir acceder a la verdad por medio de la poesía?

Las contadas referencias a lo poético en la narración parecen apuntar a una respuesta: la poesía es la expresión de lo irracional, es el lenguaje del fanatismo. La poesía cumple la función de traducir el mandato trascendental del acto destructor-constructor de la realidad última, o sea de la “energía”. La poesía no revela la verdad, pues ésta no existe. La poesía hace posible el acceso a aquella realidad energética, ese es su signo.

Lo poético sin embargo no es pasividad, es acción. Prueba de ello es según el Conde “la misteriosa acción llamada ‘Perdidos en la Noche y en la Niebla’” –es decir, los decretos nazis de persecución política–, los cuales son calificados como “una admirable arquitectura espiritual de profundísimo contenido poético y humano, que fue concebido por el Führer en circunstancias críticas para el mundo, y que por lo demás que la humanidad santifique y glorifique la obra realizada por el Führer” (Ibíd.: 150). La fuerza irracional del fanatismo lleva al conde a decir incluso que “bajo el signo del Führer, un caballo se vuelve poeta” (Ibíd.: 153). La energía no es entonces para nada pasividad, sino voluntad y creación de realidad que justifica la “misión sobrehumana del Führer”, portador de una figura “colosal y mística” y de una “sobrecogedora personalidad” y una “portentosa energía” que tiene la capacidad de determinar “sucesos extraños y terribles”. Las revelaciones místicas adquieren el estatuto ontológico de realidades ocultas, pues:

obligadas de este período de crisis degradando la historia real al plano de la historia “impropia” y reconociendo como historia “propia” solamente el desarrollo del alma que, por medio de la preocupación, la desesperación, etc., aparta al hombre de la acción social y de las decisiones sociales, situándolo al mismo tiempo en un estado tal de desesperada desorientación y extravío, que estimula hasta el máximo su deslizamiento hacia el activismo reaccionario del hitlerismo” (Lukács, 1959: 420-421).

Según afirma el Conde, aquel que ha tomado en serio tales fantasías y delirios, ha llegado a comprender que son verdades, y por lo tanto, está obligado a guardar el más absoluto secreto, a fin de que las mencionadas verdades sigan pareciendo fantasías y delirios demenciales a los ojos de la gente. Y dice que sólo así y de ningún otro modo, algún día estas verdades llegarán a ser realidades tangibles (Ibíd.: 161).

Para entender más la relación entre la poesía y la energía, como acto de creación de realidad, el conde recuerda a un poema suyo de juventud dedicado al Führer (Ibíd.: 153). El poema versa en torno al fuego de Zaratustra, en donde la obra es idéntica a su creador: el fuego tiene el olor de Zaratustra. Asimismo, la invención de la danza del fuego supone la voluntad de Zaratustra: él quiere, luego él crea. La voluntad antecede a la existencia; la voluntad es energía que crea y por ello su movimiento es poético, es la *poiesis* griega:

La suprema ley es la voluntad y el fanatismo –sostiene el Conde–. Y dice que si el Universo existe, si el mundo existe, si el hombre existe, ello se debe al fanatismo [...] el Nirvana, para citar un ejemplo, sólo se ha realizado porque Buda lo ha querido. Si existe el Nirvana es, es por qué Buda ha querido habitar un Nirvana. De ahí que todo existe y al mismo tiempo no existe (Ibíd.: 148).

La poesía expresa entonces el signo de la voluntad creadora del Führer, un acontecimiento sobrecogedor para un militante del Partido Nacional-socialista como Heidegger, quien como se sabe –según un testimonio del filósofo K. Jaspers de 1933 (Jaspers, 1984: 101)– se queda conmovido al ver las manos, en este sentido “poético-creadoras”, de Hitler⁹.

Consideraciones finales

Tema de fondo del capítulo IX del primer libro de la novela *Los Papeles de Narciso Lima-Achá* de Jaime Saenz es el fanatismo, uno entre los grandes temas de su obra literaria (Saenz, 2015: 9)¹⁰. Es en el marco de tematización

9 “Wie soll ein so ungebildeter Mensch wie Hitler Deutschland regieren?” – “Bildung ist ganz gleichgültig... sehen Sie nur seine wunderbaren Hände an!” (Traducción nuestra: “¿Cómo podría gobernar Alemania un hombre tan poco cultivado como Hitler? [pregunta Jaspers] – La educación da lo mismo... tan sólo mire sus maravillosas manos!” [responde Heidegger]).

10 Helga Castellanos señala: “Die großen Themen von Saenz kreisen in Prosa und Dichtung um Nacht, Kälte, Tod, Finsternis, Einsamkeit, Dogmatismus aller Art, Flucht vor Enge, vor Spießbürgertum und nicht zuletzt vor sich selbst” (Traducción nuestra: “Los grandes temas de Saenz en verso y prosa giran en torno a la noche, al frío, la muerte, las tinieblas, la soledad, el dogmatismo de todo tipo, la huida de la estrechez, del aburguesamiento y particularmente de sí mismo”).

general del nazismo como una forma de fanatismo que la narrativa de Saenz perfila de modo sugestivo una interpretación propia a la *Cuestión-Heidegger*. Heidegger es la versión ilustrada del fanatismo nazi. Este fanatismo explica el motivo profundo y latente que define su ser y su quehacer. Heidegger es un filósofo que diluye la razón para entregarse fanáticamente a la irracionalidad religiosa del hitlerismo. ¿Qué es el Führer? Es el Mesías, es la realidad y la ley, la energía creadora. ¿Qué debemos hacer? Creer en él. Esto significa obedecerlo ciegamente, cueste lo que cueste, incluido el pensamiento. El Heidegger de Saenz es pues un irracionalista.

Ahora bien, si consideramos la tematización de Saenz sobre Heidegger y el nazismo más allá de la pura narrativa, es legítimo preguntarnos: ¿el relato esconde una confesión de verdades de Saenz? ¿Es un saldar cuentas con sus ideas en torno al nazismo? ¿O se trata simplemente de una genial “obra literaria” rica en fantasía e imágenes? El estado del debate ha sido resumido así: “El hecho de simpatizar con la Alemania nazi es un tema que sigue considerándose polémico y controversial en la obra saenziana” (Slowik, 2016: 18).

En todo caso, la novela acusa rasgos autobiográficos (Ibíd.: 39)¹¹ y los temas del fanatismo y del nazismo sugieren que estos forman parte del “autorretrato” de Saenz, o sea de aquella “oscura imagen que se esconde a sus propios ojos en turbadores abismos” (Saenz, 1986: 189). Pero sabemos bien que Saenz es un escritor de convicciones y no mero literato, alguien que como él mismo dice acerca de un amigo muerto:

... jamás incurrió en lo *literario*, y por lo tanto, en modo alguno fue *literato*. Pues en tal sentido, entiéndase por literato el hombre que, en contraposición del escritor, carece de convicciones, y por consecuencia no escribe, sino que hace mera literatura, y eso con el solo y exclusivo propósito de *triunfar en la vida*. [Y no es] de los que hacen gala de sus virtudes y sacan ventaja de ella para escalar posiciones y para figurar (Ibíd.: 170).

En la descripción que Saenz se hace de sí mismo en la novela, encontramos el siguiente perfil:

Jaime Saenz [...] me llamaba la atención no menos que aquél, pues realmente era más tocado que éste, y declaraba su condición de poeta y escritor, aunque

11 Por su parte, el capítulo XXI del libro segundo que relata la historia de amor entre Lima-Achá y Mariana Wolf en Berlín (pp. 435-444) parece reflejar en parte la historia real del enamoramiento entre Saenz y su esposa Erika Käßmann en La Paz, según podemos deducir de la versión oral en alemán contada por la hija del poeta, la artista Yourlaine de Saenz, a la traductora Helga Castellanos el año 2015 en Alemania. En nuestra opinión, el personaje de Mariana Wolf es en realidad Erika Käßmann. Véase también: “La hija y el nieto de Jaime Saenz son artistas en Alemania” (Franci, 2016).

no era crítico literario, ni profesor, ni padre de familia, ni tampoco tocaba la guitarra (Saenz, 1991: 417).

Respecto a la escritura Saenz pone en boca de Lima-Achá el siguiente juicio radical: “escribir no es así nomás, mi amigo. Escribir es cosa grave” (Ibíd.: 501). ¿En qué medida el nazismo y Heidegger forman parte de esas cosas “graves”? Bien parece ser que estos temas son asuntos vitales en la escritura de Saenz, donde lo biográfico y lo fantástico conforman un todo (Slowik, 2016: 18)¹², o para decirlo de otro modo, donde la biografía no es otra cosa sino fantasía escrita.

Ahora bien, si no nos encontramos frente a una confesión de convicciones de Saenz, ¿se trata entonces de una parodia del nazismo? ¿Quiere Saenz ironizar mediante el uso exacto del lenguaje, por ejemplo, el rasgo espiritualmente mórbido del conde von “Kranke” (*krank* = enfermo)? (Saenz, 2015: 10)¹³ ¿Representa el pronombre personal “Johannes” una sátira al apóstol Juan y su evangelio apocalíptico? En caso afirmativo, bien podría resultar entonces que “lo que parecía ser una revelación de ideas ideológicas resulta ser un juego humorístico” (Slowik, 2016: 69). En efecto, Saenz no es un fanático ingenuo, ya que también relativiza el valor del misticismo nazi en manos de un personaje “embaucador”, “infame” y de “vergonzoso proceder” como Lima-Achá, quien sobre los nazis dice irreverente:

yo siempre he dicho que los nacionalistas tienen debilidad por el espacio, y se sienten fascinados ante las fisuras que se abren en toda la redondez del mundo; y si se llenan de alborozo ante la perspectiva de un cataclismo en escala planetaria es porque les gusta vivir con el Jesús en la boca (Ibíd.: 163).

Heidegger y Saenz. El filósofo alemán y el poeta boliviano más importantes del siglo XX, ambos enlazados por una controversia común: su simpatía por el nazismo. Tanto la *Cuestión-Heidegger* como, por así decirlo, la *Cuestión-Saenz* se mantienen abiertas y encendidas, y seguirán dando lugar a posiciones encontradas en el debate. En todo caso, tanto para uno como para el otro, valgan pues a modo de corolario estas palabras de Lima-Achá:

12 “La relación indisoluble entre vida y obra de Saenz: la figura del Saenz biográfico y subjetivo”.

13 Sobre la exactitud terminológica de Saenz, constatada en el proceso de traducción de su obra poética a alemán, Helga Castellanos es de la siguiente opinión: “Die Sprache von Saenz ist genau und präzise. Jedes Wort bei ihm ist durchdacht und abgewogen und nicht durch ein anderes zu ersetzen [...] Saenz weiß genau, warum er wie formuliert, jedes Wort hat seine ganz bestimmte Bedeutung” (Traducción nuestra: “El lenguaje de Saenz es exacto y preciso. Cada palabra suya está pensada minuciosamente y sopesada y no puede ser reemplazada por otra [...] Saenz sabe exactamente por qué y cómo formular, cada palabra tiene su propio significado específico”).

Finalmente, hay una verdad: si todo alemán es fanático por excelencia, no lo es menos todo aymara; y si yo me declaro campeón del fanatismo y soy de los que afirman que el fanatismo es un regalo de los dioses, allá yo (Ibíd.: 159).

Bibliografía

Carrasco de la Vega, Rubén (2006). *Diálogo con Heidegger: Aprendamos a filosofar. Tomo III*. La Paz: IEB.

___ (2004). *Diálogo con Heidegger: Aprendamos a filosofar. Tomo II*. La Paz: IEB.

___ (1999). *Diálogo con Heidegger: Aprendamos a filosofar. Tomo I*. La Paz: IEB.

Delgado P., Guillermo. “Muchas veces también el ángel sabe mentir” Lo desconocido de Jaime Saenz, en: http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/GDP_Saenz.html (Consultado el 25.10.2018).

Franco, Mabel (2016). “La hija y el nieto de Jaime Saenz son artistas en Alemania” (6 de febrero de 2016), en: <http://cartaunfenix.blogspot.de/2016/02/el-nieto-de-jaime-saenz-hace-musica-en.html> (Consultado el 25.10.2018).

Francovich, Guilermo (1946). *La filosofía existencialista de Martin Heidegger*. Sucre: Universidad de San Francisco Xavier.

Heidegger, Martin (2014). *Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938), Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39), Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941), Anmerkungen I-V (Schwarze Hefte 1942-1948)*. Peter Trawny (Hrsg.), Gesamtausgabe, Bände 94-97. Frankfurt am Main: Klostermann.

___ (2000). “Zum Semesterbeginn vgl. Universitätsführer Wintersemester 1933/34”, Gesamtausgabe, Band 16: *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*. Frankfurt am Main: Klostermann.

“Die Heidegger-Kontroverse”, en:

https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger_und_der_Nationalsozialismus#Die_E2.80.9ESchwarzen_Hefte.E2.80.9C (consultado el 25.10.2018).

UniCross Tv-Radio-Online, Universität Freiburg: Heideggers “Schwarze Hefte”, en:

<http://multimedia.hd-campus.tv/heidegger-schwarze-hefte#790> (consultado el 25.10.2018).

Jaspers, Karl (1984). *Philosophische Autographie*. München/Zürich: Pieper Verlag, 2. Auflage.

Lukács, Georg (1959). “El Miércoles de Ceniza del subjetivismo parasitario (Heidegger, Jaspers)”. En: *El asalto a la razón: trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ottmann, Henning (2010). “Faschismus und Nationalsozialismus”, *Geschichte des politischen Denkens*, Band 4: Das 20. Jahrhundert, Teilband 1: Der Totalitarismus und seine Überwindung. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag.

Saenz, Jaime (2015). *Desde lo profundo de la noche. Poemas en Prosa/Aus der Tiefe der Nacht. Prosadichtung*. Auswahl, Übersetzung und Vorwort von Helga Castellanos, Philologische Beratung zum spanischen Text von Boris Chamani. Zürich: Teamart Verlag.

— (1991). *Los Papeles de Narciso Lima-Achá*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.

— (1986). *Vidas y Muertes*. La Paz: Ediciones Huayna Potosí.

Slowik, Mirka Wanda (2016). Obsesión solitaria –escritura y lectura en la narrativa saenzeana a partir de la novela *Los papeles de Narciso Lima-Achá* de Jaime Saenz (Tesis de Licenciatura en Literatura). La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

SRF Sendung (2014). Martin Heidegger: Die Schwarzen Hefte, Gesamtausgabe – Literaturclub mit Rüdiger Safranski (Dienstag, 22. April 2014, 22:20 Uhr) <https://www.youtube.com/watch?v=3yJyxStpDHC> (consultado el 25.10.2018).

“Schwarze Hefte”, en Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Schwarze_Hefte Fecha de consulta: 25.10.2018.

Thomä, Dieter (2013). “Heidegger und der Nationalsozialismus. In der Dunkelkammer der Seinsgeschichte”, *Heidegger-Handbuch. Leben –Werk –Wirkung*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage.

“Wie Rüdiger Safranski Heidegger sieht“ en: <http://www.badische-zeitung.de/freiburg/wie-ruediger-safranski-heidegger-sieht--133232931.html> (Consultado el 25.10.2018).

RESEÑAS

*Andrey Shelchkov, Socialistas militares: el laberinto
de la experimentación social (19316-1939)*
Centro de Investigaciones Sociales,
Vicepresidencia del Estado, Bolivia, 2018

Magdalena Cajías de la Vega
Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA
E-mail: magdalenacajias@yahoo.com

El reciente libro de Andrey Shelchkov, complementa, enriquece y amplía otros textos publicados por este autor de origen ruso, como la obra “La palabra ‘socialismo’ en Bolivia” (2016), y el texto coordinado junto a Pablo Stefanoni y denominado “Historia de las Izquierdas Bolivianas. Archivos y documentos (1920-1940)”, que salió a luz en 2016, y donde Shelchkov se hace cargo de cuatro capítulos: Los primeros grupos socialistas; La Internacional Comunista y el partido boliviano: Historia de confusión y desengaños; La izquierda en la posguerra del Chaco; y, Roberto Hinojosa: la ruta sinuosa de un intelectual latinoamericano en el siglo XX .

Andrey Shelchkov se ha especializado en las primeras décadas del siglo XX de la historia contemporánea de Bolivia y aunque en sus libros, como veremos más adelante para el caso del que reseñamos en esta oportunidad, no ha descuidado la historia social y económica, sin duda su aporte principal se centra en la historia política y en la del pensamiento intelectual.

Como el mismo lo hace notar, aunque utiliza una amplia bibliografía, tanto de décadas pasadas como actualizada, ha realizado una concienzuda investigación en fuentes documentales. Estas provienen de distintos archivos nacionales, así como de las novedosas y recientemente abiertas al público provenientes de los archivos de la ex Unión de Repúblicas Soviéticas (URSS).

Si bien no conocemos con certeza las motivaciones profundas que lo llevaron a dedicar muchos de sus trabajos a Bolivia, en sus textos se puede advertir un amplio interés en las vinculaciones de intelectuales y políticos bolivianos con el impacto que tuvo en nuestro país la revolución de octubre de

1917. Ese interés se amplía también a otros países de América Latina, en los que explora la creación de partidos comunistas, la difusión del pensamiento marxista - leninista, los apremios de la Internacional Comunista por contar con afiliados en esta parte del mundo, así como la relación de ésta con intelectuales y políticos latinoamericanos que mostraban aptitudes vinculadas a los objetivos soviéticos de impulsar la revolución a nivel internacional, aun cuando este objetivo fue cambiando de escenarios, tácticas y estrategias.

El libro que reseñamos en esta oportunidad no deja de lado estas preocupaciones, pero a diferencia del coordinado con Pablo Stefanoni, en este, Shelchkov está más interesado en adentrarse en las condiciones concretas y procesos históricos de la Bolivia de las primeras décadas del siglo XX que dieron lugar al surgimiento de ese interesante y particular fenómeno político que se ha denominado “socialismo militar”.

Aunque el título daría la impresión de que el autor iba a abordar específicamente ese fenómeno, en realidad lo hace sólo a partir de la mitad de la obra, lo que no consideramos un error, ya que los capítulos que preceden al abordaje de los tres años de los gobiernos de David Toro (1936-1937) y Germán Busch (1937-1939) en los que el socialismo militar se desarrolló desde el poder, permiten comprender los antecedentes que contribuyeron a que esos militares expresen en buena medida las acumulaciones históricas previas.

Justamente en relación al tratamiento que hace el autor de esas acumulaciones previas, es que haremos nuestros primeros comentarios.

Cuando Shelchkov aborda en el primer capítulo a la “Bolivia en la década de 1920”, lo hace intentando una perspectiva que abarque las distintas dimensiones de la realidad utilizando para ello principalmente fuentes secundarias, pero también introduciendo algunos hallazgos muy novedosos de sus investigaciones en archivos.

En relación a lo primero, la estructura económica que se apoyaba básicamente en la minería del estaño monopolizada por los “barones del estaño”, es mostrada por el autor desde una perspectiva bastante tradicional, ya que la describe como la que “empeoró el problema de la dependencia y el atraso del país” (pág.27) y como la base de la emergencia de una oligarquía antinacional. Aunque esa y otras conclusiones no son rebatibles, llama la atención la ausencia de un análisis que, por ejemplo, tome en cuenta las bases echadas por la minería de la plata, las contradicciones internas de esa clase dominante, la larga vocación extractivista de nuestro territorio, y otros. Lo mismo ocurre cuando se refiere al desarrollo del latifundismo, cuyo proceso no sólo respondió a la voracidad de tierras por unos cuantos, sino a la demanda de alimentos de un mercado interno transformado por el desarrollo de la minería, a fenómenos internos de las comunidades, al papel jugado por los mestizos de los pueblos desde tiempos de Melgarejo, etc.

En relación a los puntos en los que se refiere al movimiento obrero y sindical, así como a la “agitación en el campo”, al igual que en su descripción y análisis de las estructuras económicas, Shelchkov mantiene una visión más o menos tradicional de estas realidades. Si bien aporta con una descripción sintética de las primeras huelgas obreras, los levantamientos indígenas más significativos, la represión estatal contra ellos, las miserables condiciones de vida y otros aspectos ya trabajados en varias obras que él mismo cita, eso no sería suficiente. Por ejemplo, se siente la ausencia de una mirada “desde dentro” de los actores, siendo que la bibliografía más reciente –como las biografías de apoderados indígenas– ya nos han permitido acercarnos de mejor manera a cuestiones como las autopercepciones identitarias, las cosmovisiones culturales, la construcción desde debajo de los proyectos emancipatorios, las condiciones de sociabilidad que impulsaron subyacentemente las acciones colectivas, y otros.

Por lo señalado más arriba, considero que lo más destacable de la primera parte del libro es sin duda el análisis de las ideas que comienzan a surgir y desplegarse desde los años veinte, principalmente en sectores de clases medias. Figuras fundamentales como Aguirre Gainsborg, Roberto Hinojosa, Gustavo Navarro (Tristan Marof), Carlos Montenegro, José Antonio Arze, Ricardo Anaya, Waldo Álvarez, Franz Tamayo, y varios otros, son trabajados de manera amplia y compleja. Shelchkov explica como varios de estos representantes de la “generación del centenario” viven contradicciones teóricas, juegan de una u otra manera a espacios de poder, escriben textos de amplio impacto y, sobre todo, contribuyen a desdibujar a la oligarquía y a desarrollar propuestas ideológicas que, aunque asentadas en modelos externos, son adaptadas a la realidad boliviana y adecuadas a anhelos diversos de cambio, sectoriales o de alcance nacional.

Como muestra el autor, estos “intelectuales”, tuvieron mucho de “orgánicos”, ya que lograron vincularse a los sectores sociales subalternos y contribuyeron a generar posiciones alternativas al liberalismo, como el nacionalismo, el socialismo (en sus diferentes vertientes) y el indigenismo. Sólo me llama la atención la poca importancia que da al anarquismo que, a mi modo de ver, fue fundamental –principalmente desde el anarcosindicalismo– en las orientaciones organizativas y de comportamiento colectivo principalmente del movimiento obrero y artesanal de las primeras décadas del siglo XX, además de que esta corriente fue también capaz de dejar huellas fundamentales en el desarrollo posterior del movimiento obrero, principalmente en el proletariado minero (FSTMB) e incluso en la Central Obrera Boliviana (COB), creada en 1952.

Entrando al tratamiento propiamente del “socialismo militar”, el trabajo que reseñamos es muy importante en el análisis de las figuras principales de

esta corriente política, principalmente, David Toro (1936-1937) y Germán Busch (1937-1939), pero también de otras personalidades menos conocidas, que igualmente jugaron roles protagónicos desde puestos claves en la estructura de poder, organizaciones obreras, agrupaciones sociales y políticas. Entre éstas, las Legión de Ex combatientes, la Confederación Sindical de Trabajadores de Bolivia (CSTB), la FOL, la FOT-, las distintas agrupaciones de corte socialista, las de orientación fascista, nacionalista, y otras, que aunque afines al socialismo militar, representaron visiones particulares de ese proceso histórico.

Mucho se ha escrito sobre cómo la Guerra del Chaco (1932-1935) actuó como catalizador de ideas nuevas que ya se estaban gestando desde más o menos una década atrás, pero pocos son los trabajos, que, como el de Shelchkov, abundan en detalles de cómo se estructuró –en medio de múltiples contradicciones, idas y venidas, avances y retrocesos– la “ideología del socialismo de Estado”. Además, el autor hace un completo recuento de cuáles fueron sus planteamientos fundamentales, las influencias recibidas desde fuera –como el fascismo, el nazismo, las distintas vertientes del socialismo–, qué reformas impulsaron, las medidas emblemáticas que tomaron–como la nacionalización de la Standart Oil y la creación de Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos– las oposiciones de todo tipo que enfrentaron, e incluso las múltiples contradicciones internas que terminaron debilitándolos en el ejercicio del poder.

También vemos cómo más allá de los hechos fácticos que expresaban en medidas concretas la “revolución de las ideas” de la época, y que parecían estar produciendo transformaciones profundas de la realidad boliviana, actuaban detrás de bambalinas las fuerzas desplazadas del poder logrando incluso seguir actuando desde dentro de él. Así, los representantes más significativos de la oligarquía minera –Simón y Antenor Patiño, Carlos Víctor Aramayo y Mauricio Hochschild–, que eran y blanco de la mayoría de las críticas, asustados de perder sus privilegios, intentaban influir con artimañas en que dichas medidas se frustraran o trunquen en el camino de su realización, como ocurrió con el famoso decreto de junio de 1939 que los obligaba a entregar el 100 por ciento de sus divisas al Estado. Lo mismo puede decirse en relación al accionar de los organismos representativos de las élites gamonales o latifundistas.

Pero el autor tampoco descuida analizar los problemas internos de los propulsores del cambio, no solamente porque muchas veces desconfiaban de las posibilidades de sus propias medidas, sino porque no eran capaces de sustraerse a las presiones ejercidas desde las clases dominantes, y tampoco comprendían, en distintos casos, las demandas y exigencias de los sectores subalternos a los que decían representar. Por ejemplo, cuando impulsaron

la “sindicalización obligatoria” quisieron convertir al movimiento obrero en un apéndice del Estado; más aún, quisieron restringir su autonomía de pensamiento y acción cuando las acumulaciones previas de ese sector lo mostraban sobre todo como un actor de carácter contestatario. Y, en cuanto a los indígenas, si bien los gobernantes “socialistas” impulsaron la educación rural y apoyaron la experiencia de Warisata, buscaron restringir los abusos contra los pongos y consideraron parcialmente la problemática de la tierra -aunque soslayaron las propuestas que plantearon una reforma agraria-, lo hicieron desde perspectivas paternalistas y “desde fuera” de las propias comunidades.

También quiero destacar el exhaustivo y completo análisis que el autor hace del proceso que condujo a la aprobación de la nueva Constitución Política del Estado en octubre de 1938, quizá la medida más importante del “socialismo militar, que fue preparada en el gobierno de Toro y ejecutada en el de Busch. Shelchkov utiliza abundantes y poco trabajadas fuentes primarias para describir cómo se realizaron las elecciones para la Asamblea Constituyente, qué permitió la inédita elección de cuadros obreros y líderes indígenas como representantes de diferentes lugares del país, cómo reaccionaron los partidos tradicionales ante su exclusión de esas instancias de decisión política, cómo la formación del bloque del oriente expresó posturas regionalistas, y cómo se produjo el fortalecimiento de las corrientes políticas que emergieron del Chaco, las que a partir de entonces cobrarían notoriedad y mucha mayor influencia en la sociedad y en los espacios de poder.

Los entretelones de los contenidos de la nueva constitución, que sustituyó a la aprobada en 1880 -que había logrado el récord histórico de permanencia- son analizados con rigurosidad a través de un relato que nos permite ver con claridad quiénes eran los defensores y los detractores de tal o cual posición. El debate sobre la vigencia de la propiedad privada, siempre y cuando cumpla una función social, es de especial interés, ya que esta perspectiva será retomada por los ejecutores de la revolución de 1952 en la adopción del capitalismo de Estado, y podría considerarse que aún tiene un espacio en las definiciones actuales sobre el rol de la economía estatal. Tampoco descuida el análisis de medidas emblemáticas del “socialismo militar”, como la aprobación del Código Laboral, también conocido como “Código Busch”, el que contó con la amplia participación de las dirigencias y las bases obreras en su definición y elaboración, y, por tanto, fue una medida de gran aceptación popular.

Es apasionante el relato sobre los momentos finales de Busch, quien optaría por quitarse la vida el 23 de agosto de 1939, aparentemente muy afectado -o así lo señala el autor- por las crecientes presiones que ejercían sobre él no sólo las élites dominantes e incluso sus propios aliados, así como

por sus grandes dudas respecto a los reales alcances de las medidas tomadas. Más allá de que este actor central de uno de los procesos más ricos haya terminado sus días con escepticismo respecto a su propia obra y al momento tan significativo en que casi por azar terminó convirtiéndose en Presidente de Bolivia, considero que la obra de Andrey Shelkov contribuye sustantivamente a entender más ampliamente y con mejores elementos de juicio lo que considero fue -prestándome de Braudel este concepto- una coyuntura decisiva” para la historia de Bolivia del siglo pasado, y de la cual podemos aun extraer numerosas enseñanzas .

Michael Großheim. *El hombre en la fenomenología*
Editorial: Instituto de Filosofía de la Universidad de Rostock.
Colección: Rostocker Phänomenologische Manuskripte.
Tomo: 16. Año: 2012.
Ciudad: Rostock, Alemania.

Martín Mercado
Investigador invitado
Instituto de Filosofía de la Universidad de Rostock
E-Mail: martin.mercado@uni-rostock.de

Esta reseña se ha realizado en el marco de la beca de investigación del DAAD, 2019-2020. (Esto se debe anotar obligatoriamente a pie de página)

La colección Rostocker Phänomenologische Manuskripte tiene la finalidad de publicar los informes de las cátedras y de discusiones o investigaciones personales que demuestran la presencia viva de la investigación fenomenológica. El primer volumen fue publicado en 2008 con el título *Epochen des menschlichen Selbstverständnisses in Europa* de Hermann Schmitz. La presente reseña se ocupa del tomo 16 de la colección, *El hombre en la fenomenología* (2012), cuyo autor es uno de los discípulos más importantes de Schmitz, el Prof. Dr. Michael Großheim, titular de la cátedra Nueva Fenomenología y Director del Instituto de Filosofía en la Universidad de Rostock.

El texto de Großheim ofrece de manera breve una vista general sobre el tratamiento del tema “ser humano” u “hombre¹” en el pensamiento de los principales fenomenólogos, con la finalidad de promover la lectura de la bibliografía central y secundaria. Los autores abordados por Großheim son Edmund Husserl, Martin Heidegger, Max Scheler, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Hermann Schmitz. De estos fenomenólogos, el único

1 Aquí no debe comprenderse el término “hombre” como equivalente a “varón”, sino como sinónimo de “ser humano”.

que todavía no ha sido traducido a nuestro idioma es Schmitz; por esta razón las siguientes líneas reportan la exposición sintética que ofrece Großheim sobre su maestro.

En el apartado titulado “Hermann Schmitz: el hombre como acontecimiento dramático” de Michael Großheim (2012) se puede encontrar una primera exposición sintética de la antropología schmitziana. Según Großheim, la fenomenología busca estudiar al hombre como un todo, esto implica prestar atención tanto a los sutiles movimientos carnales [leibliche Regungen] como a sus expresiones de existencia (Daseinsbekundungen). Esta tarea doble tarea crítica y exploratoria del hombre como totalidad sería la tarea de la Nueva Fenomenología de Hermann Schmitz. La Nueva Fenomenología se distancia de las concepciones antropológicas que estarían orientadas por la idealización estática del hombre como sujeto racional soberano, es decir, que la concepción del hombre como una conciencia interior que se ha desalojado a sí misma de la vida verdadera. Schmitz rechaza también la concepción de ser humano compuesto por capas o estratos (planta, animal y espíritu), como lo habrían planteado, por ejemplo Max Scheler, Nicolai Hartmann o Erich Rothacker. Schmitz tampoco estaría de acuerdo con una concepción de individuo racional, cuya noción de personalidad o carácter o temperamento ofrezca una idea de estabilidad y firmeza. En este sentido, el neofenomenólogo no acepta las concepciones antropológicas que caracterizan al hombre como una conciencia interna separada del mundo externo.

La perspectiva de Schmitz presenta, a diferencia de las concepciones precedentes, al hombre como un ser frágil [labiles Wesen], que se encuentra en cada caso entre la sensatez [Besonnenheit] y la consternación [Bestürzung]. “En la antropología de Schmitz, el hombre no se fija como una imagen (un retrato, una fotografía), sino que es comprendido como un acontecimiento dramático ()” (2012: 22), señala el profesor Großheim. Este acontecimiento es dramático, pues el hombre debe comprenderse a partir de los hechos de su vida. La vida humana solo puede comprenderse como una compleja dinámica que se mueve entre lo personal y lo prepersonal. Esta acción dinámica se desarrolla como la relación dinámica entre dos tendencias, la emancipación y regresión personales. La relación dinámica entre regresión y emancipación personales no posee un estado estable, sino dinámico, dramático. La relación dinámica entre la emancipación y la regresión personales forma niveles o estilos permeables; entre ellos, Großheim, menciona la distancia irónica, la imperturbabilidad estoica [Unerschütterlichkeit], la histeria o la necesidad [Albernheit].

La relación entre emancipación y regresión personales es dinámica a causa de la carnalidad [Leiblichkeit] del ser humano. Esta carnalidad corresponde a la experiencia evidente del cuerpo sentido que es independiente del cuerpo como organismo susceptible de ser visto, tocado y medido. “Ser

carnal [leiblich sein] significa poder espantarse (Schmitz, *Leib und Gefühl*, 2019)”. La carnalidad del ser humano se manifiesta no como el volumen espacial o geométrico de su existencia, sino en la capacidad de sentirse tocado, implicado o atingido afectivamente. Esta atingencia afectiva tiene relación directa con las modificaciones afectivas que experimentamos cotidianamente y que son capaces de transformar nuestra manera de estar. El carácter carnal del ser humano se atestigua en:

- El presente primitivo [primitive Gegenwart].
- La dinámica carnal [leibliche Dynamic].
- La comunicación carnal [leibliche Kommunikation].

El carácter carnal [leibliches Wesen] del hombre señala que éste posee una base común con los animales. Este carácter carnal común entre animales y seres humanos no sería compartido por las plantas. “En ese sentido [se refiere al carácter carnal], más que la anatomía y la fisiología de nuestro cuerpo, como seres humanos somos principalmente animales (Der Spielraum Der Gegenwart: 99:),” según cita Großheim a Schmitz.

El ser humano siente en “la atingencia carnal afectiva [leibliche affektiven Betroffensein], lo que a él le va, le corresponde, le atinge o le concierne . Esto lo habría expresado Horacio en Epístola I, 18, 84 como “Tua res agitur”. La atingencia carnal afectiva es la manera en que el ser humano vive su subjetividad, como aquello que a él le concierne. De esta manera, Schmitz se acerca al fenómeno de la subjetividad de un modo distinto al que lo hicieron Fichte, Heidegger y Sartre. Para Schmitz, la subjetividad no se piensa como cualidad [Eigenschaft] de un sujeto, sino como cualidad de un estado de hechos [der Sachverhalt], programas o proyectos y problemas o deseos [Programmen und Problemen]. La subjetividad es “una atingencia afectiva [affektive Betroffensein], un tener-conciencia-de-sí [Sichbewußthaben] del tipo del sentirse a sí [Sichspüren] (Spielraum der Gegenwart: 75-84)”, según prosigue Großheim la explicación de Schmitz.

La subjetividad propuesta por Schmitz sería una “subjetividad-a-mí” que solo se puede captar adverbialmente: para mí es subjetivo, lo que a mí me afecta [Das ist eine nur adverbial zu fassende Mir-Subjektivität: Was mir naheht, ist subjektiv für mich]. No obstante, aquí no hay una existencia fija de lo subjetivo, ya que la emancipación personal aporta o procura la objetivación y el distanciamiento [Objektivierung und Distanzierung] de aquel estado primario lleno de significaciones afectivas. Por su parte, la regresión personal aporta, mediante la resubjetivación de la significación [Resubjektivierung von Bedeutsamkeit] (Grossheim, 2012: 23), una renovación de los estados de emancipación personal. Un ejemplo para esto, podría ser la manera en que una

antigua foto familiar, tomada como adorno de la vivienda, z que nos permite explicar la relación genealógica (emancipación personal), también nos abre la posibilidad de convertirse en motivo de llanto o risa al contar los secretos de nuestra vida íntima, esos que casi no se podían mencionar en público y de los que en el momento afectivo solo se pueden expresar con los sonidos de la tristeza o de la alegría (resubjetivación o regresión personal). Los límites de la situación personal [persönliche Situation] se desplazan [sich verschieben] a causa de la dinámica entre la emancipación y la regresión personales.

Sin dejar de seguir la interpretación de Grossheim, Schmitz denomina situación personal [persönliche Situation] a aquello que generalmente se señala como “personalidad” y se interpretaría erróneamente como una estructura constituida con cierta fijeza. En contra de esta falsa representación de una conciencia estable, Schmitz enfatiza más bien la consistencia fluida del fenómeno, su carácter como figura dinámica [dynamisches Gebild] con su particular forma de proceso de formación, reformación y almacenamiento [seinen Charakter als dynamisches Gebilde mit eigentümlichen Prozesformen der Bildung, Umbildung und Speicherung].

Por esta razón se mantiene siempre a la vista la historia de vida [Lebensgeschichte], pues la situación personal se caracteriza por su historicidad [geschichtlich]. La historia de vida posee partes presentes [präsentische], prospectivas [prospektive] y retrospectivas [retrospektive].

- Parte presente: [präsentischer Anteil] son los puntos de vista u opinión, las técnicas de vida, las convicciones o modos de pensar que una persona tiene en un momento determinado de su vida.
- Parte prospectiva [prospektiver Anteil] son los deseos, modelos o ideales y las imágenes de horror que una persona presente sobre su futuro.
- Parte retrospectiva [retrospektiver Anteil] se refiere al: Núcleo de cristalización del recuerdo [Kristallisationskerne der Erinnerung].

La situación personal tiene carácter caótico-múltiple [chaotisch-mannigfaltigen Charakter]; por ello, esta situación no es conocida en detalle por el sujeto. El carácter caótico-múltiple de la situación personal significa que ella no consiste en la determinación de lo idéntico o distinto [d.h. in ihr nicht durchgängige Entschiedenheit darüber besteht, was darin womit identisch und wovon verschieden ist], sino más bien en su carácter dinámico o dramático. Por el contrario, la situación personal posee también su propia dinámica.

La situación personal se transforma [umgestellt] a través del proceso de explicación e implicación. El concepto y proceso de explicación [die Explikation] saca provecho de la significatividad caótica-múltiple [Bedeutsamkeit]

de diferentes situaciones de hechos [Sachverhalt], programas o problemas; por ejemplo, esto se aprecia en la manera en que se asumen “decisiones de vida”. Se necesita clarificar la situación personal para tomar una decisión, esto supone que la significatividad caótica y múltiple debe ser definida en retrospectiva. El concepto y proceso de implicación [die Implikation] deja refluir las decisiones y determinaciones de vida en la multiplicidad [Mannigfaltigkeit]; por ejemplo, hasta dejarlas caer en el olvido. Así, el ser humano debe ocuparse de esto a lo largo de su vida: ganar claridad [Aufklärung] sobre sí mismo en la explicación y dejarla perder en la multiplicidad de la implicación. En este punto, Großheim retoma el afamado pasaje de Píndaro: “Conviérte, según has aprendido, en aquél que tú eres!”.

En ulterior sentido, en la situación personal, la disposición carnal es menos ligera y versátil o variable, ya que posee una indudable cercanía, a lo que en otros contextos, por ejemplo en el de la antigua psicología, se ha denominado como “temperamento” o “constitución”. La disposición carnal sería un modo de ser de la persona, que bajo ningún punto de vista es fijo, pero sí ha ganado cierta estabilidad. Esta relativa estabilidad se debe a que el ser humano no es solo un ser carnal [leibliches Wesen], sino que él también es persona. Persona es un poseedor de conciencia [Bewußthaber; Subjekt] con la facultad de autoadscripción [Selbstzuschreibung], esto significa la capacidad de tomarse a sí mismo como alguien en un rol o varios roles y de asumir algo como importante. Aunque esto no lo dice Großheim, es importante saber que esta capacidad de autoadscribirse está en directa relación con una de las preguntas fundamentales que Schmitz señala en varios de sus libros, ¿qué debo dejar valer? [Was muss ich gelten lassen?]

La capacidad personal de autoadscripción es uno de los temas de gran interés dentro de la antropología dramática de Schmitz, pues permite comprender de manera dinámica la relación entre un yo autoconsciente gracias a la experiencia carnal, el yo absoluto, y el yo personal generado por la autoadscripción de un caso dentro de un género, el yo relativo. En la antropología de Schmitz el problema de la autoderminación humana, pero abordada desde la perspectiva de una existencia lábil. Esta existencia lábil se experimenta así misma ante la alienación [Entfremdung], y el sometimiento [Überwältigung], entre la “libertad del vacío” (Hegel) como resultado final del completo distanciamiento de todos los hechos [Tatsachen] propio del ser así [eigenen Soseins] y del “completo hundimiento de la persona como en el pánico (Dinge und Gefühle: 158)”. Nada queda fijado de una vez y para siempre, escribe Großheim.

La antropología de Schmitz rechazaría la concepción del hombre por capas o estratos (planta, animal, hombre o cuerpo, alma y espíritu), así como la concepción introyectista y estática, según la cual el hombre se

determinaría por su conciencia interna enfrentada al mundo exterior. En este sentido, esta concepción antropológica renovarían la investigación del fenómeno humano, mientras critica la concepción metafísica del hombre y el reduccionismo naturalista, del biologicismo y de las muy de moda ciencias cognitivas o neurociencias.

Para finalizar, se puede señalar que esta primera reseña de los Rostocker Phänomenologische Manuskripte ha buscado cumplir con dos objetivos. Por una parte, dar noticia sobre este ligado a la difusión de la investigación fenomenológica actual, especialmente la desarrollada en la Universidad de Rostock. Por otra, se ha ofrecido una visión sintética de la antropología de Schmitz, presentada por Großheim, al tiempo que se ha ofrecido un ensayo de traducción al español de algunos términos centrales de la Nueva Fenomenología.

Revista *Estudios Bolivianos*

La misión del Instituto de Estudios Bolivianos es impulsar la investigación multidisciplinaria según programas y proyectos, tendiendo a integrar la docencia y la interacción social con la investigación. La entidad realiza trabajos en ciencias sociales y humanidades para elevar el nivel académico de la enseñanza, posibilitando un aprendizaje activo y fomentando la ejecución de proyectos según las necesidades sociales de la comunidad, tanto en el contexto local como nacional y universal. La visión del Instituto de Estudios Bolivianos establece constituirse en la principal unidad académica de planificación, ejecución y evaluación de la investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés.

Estudios Bolivianos es la revista semestral del Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad Mayor de San Andrés. En esta revista se publican, entre los meses de junio y diciembre de cada año, artículos sobre investigaciones originales promovidas por el Instituto de Estudios Bolivianos, las diferentes carreras de la FHCE, otras instituciones nacionales e internacionales, así como iniciativas de investigación particulares. Incluye secciones dedicadas a la investigación y la reseña de libros.

La **misión de la revista *Estudios Bolivianos***, desde su creación en 1995, es difundir la producción intelectual disciplinar, inter y multidisciplinaria, aportando a la comunidad de investigadores que trabajan en campos relacionados con la filosofía, la literatura, la historia, la lingüística, la educación, las ciencias de la información, el turismo y la psicología.

Las normas editoriales de la Revista *Estudios Bolivianos* son las siguientes:

1. *Originalidad de los artículos.* Se establece que sólo se considerarán para su publicación investigaciones originales e inéditas. En este sentido, el autor es responsable de la originalidad del texto presentado para su publicación. Sólo excepcionalmente se aceptarán textos ya publicados previa conformidad de la dirección editorial de la revista o libro donde fueron publicados previamente.
2. *Extensión de los artículos.* Las contribuciones a la Revista respetarán la siguiente extensión: a) para los artículos monográficos: de 20 000 a 50 000 caracteres con espacios (bibliografía incluida); b) para los artículos de in-

investigación general (concluida o en desarrollo, parcial o total): de 20 000 a 50 000 caracteres con espacios (bibliografía incluida); c) para las reseñas de libro: de 6000 a 14000 caracteres con espacios.

3. *Formato de presentación de los originales.* Se enviarán o entregarán las contribuciones en tamaño carta, con márgenes normales, en el tipo de letra *Times New Roman* 12. En los artículos, los cuadros, ilustraciones o gráficos o mapas serán numerados y serán referidos en el texto entre paréntesis.
4. *Identificación del artículo.* Cada artículo debe contener necesariamente la siguiente información: a) el título en español y en inglés (se recomienda un máximo de 12 palabras en cada lengua); b) una presentación académica del autor o del responsable principal a pie de página (máximo de 100 palabras), esta presentación incluirá: la formación, el grado académico, la adscripción institucional, principales publicaciones, el correo electrónico, la ciudad y el país; c) el resumen en español y en inglés del contenido del artículo (máximo 100 palabras en cada lengua); d) palabras clave en español y en inglés que describan el contenido del texto (máximo cinco en cada lengua).
5. *Formas de referencia bibliográfica.* Todos los originales se entregarán de acuerdo con el sistema Harvard-APA. Cada convocatoria de nuestra revista especifica las variaciones que los autores deben tomar en cuenta al redactar sus aportes.
6. Se enviarán los artículos hasta fines del mes de abril para el número de *Estudios Bolivianos* que corresponda al primer semestre; y hasta fines del mes de octubre para el número del segundo semestre. La dirección electrónica que recibirá las contribuciones es la siguiente:
revistaestudiosbolivianos@gmail.com.

En el sitio web del Instituto de Estudios Bolivianos (www.ieb.edu.bo), se publicará regularmente el llamado a contribuciones precisando el contenido temático de los próximos números de la Revista.

La presente edición se terminó de imprimir
el mes de junio de 2018, en los talleres de
la imprenta Team Grapics SRL
Telf. 2444693
e-mail: teamgraphics@gmail.com
Ciudad de La Paz