

Libros de **Cátedra**

# Reescrituras en la Historia del Arte

## Cruces entre Europa y América (siglos XV a XVIII)

Gustavo Radice y Jorgelina Araceli Sciorra  
(coordinadores)

FACULTAD DE  
ARTES

**S**  
sociales

  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# **REESCRITURAS EN LA HISTORIA DEL ARTE**

## **CRUCES ENTRE EUROPA Y AMÉRICA (SIGLOS XV A XVIII)**

Gustavo Radice  
Jorgelina Araceli Sciorra  
(coordinadores)

Facultad de Artes



# Agradecimientos

A la Universidad Nacional de La Plata y a su equipo editorial Edulp que hace posible la edición y difusión de las investigaciones que conforman la Colección Libros de Cátedra.

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

A lxs estudiantes que con sus inquietudes movilizan el interés por la escritura de estas páginas.

# Índice

<b>Introducción</b>	6
---------------------	---

## **Capítulo 1**

La Asunción de la Virgen y la adquisición del sexo	9
--	---

*Germán Casella*

## **Capítulo 2**

Lo “femenino” y la “mujer” en Las Gracias de Botticelli, Rafael y Rubens	23
--	----

*María Guimarey*

## **Capítulo 3**

Itinerario de piezas sueltas en edificaciones cristianas del siglo XVI	32
--	----

*Ornella Fasanelli*

## **Capítulo 4**

El rol de la mirada guaraní: encuentros entre el Yo y el Tú Eterno	45
--	----

*Milena García Leguizamón*

## **Capítulo 5**

La Fiesta de conmemoración de San Martín de Tours en Buenos Aires	54
---	----

*Karen Gabriela Gómez*

## **Capítulo 6**

Al rescate de la Corona de los Andes	66
--------------------------------------	----

*Ambar Mateos*

*Horacio Millán*

## **Capítulo 7**

¡Gracias Gauchito! Imagen devocional popular argentina	78
--	----

*Justo María Ortiz*

## **Capítulo 8**

Ornamentación en Santa María de Achao \_\_\_\_\_ 91

*Camila Ruiz Vega*

**Lxs autorxs** \_\_\_\_\_ 110

# Introducción

Este segundo libro de Cátedra retoma problemáticas planteadas en nuestra primera obra que nucleó investigaciones referidas al arte elaborado en la etapa colonial en Latinoamérica.

La nueva propuesta surge ante la necesidad de profundizar aquellas indagaciones y construir un discurso propio sobre lo americano con el cual abordar los contenidos que atraviesan las asignaturas de Historia del Arte II (para Artes Plásticas) e Historia del Arte IV y V (para Historia de las Artes Visuales) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

A lo largo de las páginas el libro recorre, con una mirada crítica, los complejos procesos que delimitaron la producción artística durante los siglos XV a XIX, en Europa y América, así como sus pervivencias y reelaboraciones en la contemporaneidad.

Para efectuar una aproximación a estas creaciones se introducen una serie de debates que se inscriben en dos lineamientos, por un lado, se incluyen los escritos examinados desde una perspectiva de género que producen relecturas iconográficas e iconológicas sobre las imágenes, y examinan sus usos políticos como instrumentos de orden, regulación y normas estructurantes; mientras por otro se incorporan reescrituras que confrontan las argumentaciones sostenidas por las historias canónicas del arte que desde su postura eurocéntrica segregaron las expresiones populares del campo artístico.

El compendio de trabajos, pretende acotar las ausencias teóricas sostenidas por el pensamiento eurocentrado acerca de lo americano y destacar su valor patrimonial e identitario, así como también propone al género como una categoría histórica de análisis frente a la imagen.

De esta manera, el investigador Germán Casella en su texto sobre La Asunción de la Virgen y la adquisición del sexo, emprende un recorrido iconográfico a partir de la exploración de obras que abordaron la temática de la Asunción de María en Europa durante los siglos XVI y XVIII. Su exploración visibiliza la existencia de un discurso construido acerca de lo femenino que se ajustó a las normas y convenciones de representación del periodo y que reprodujo en su imaginario un modelo de comportamiento sobre la mujer, así como un mecanismo regulador de lo sexual, de los atributos y valores exigidos a ella en un contexto de época que aún se encuentra en proceso de deconstrucción. En línea con estas reflexiones, la investigadora María Guimarey indaga el rol establecido sobre Lo “femenino” y la “mujer” a través del estudio de Las Gracias de Botticelli, Rafael y Rubens problematizando acerca del carácter asignativo que estas figuras pintadas durante el siglo XV a XVII, contribuyeron a solidificar en el proceso de consolidación de la colonialidad-modernidad.

Desde una mirada crítica ambxs autorxs conciben el arte como un ámbito de poder que reprodujo en sus creaciones concepciones normativas acerca del mundo y los modos de habitarlo. Frente a ello se propone al género como una noción que posibilita la confrontación con aquellos roles históricamente asignados acerca de la “mujer” y lo “femenino”.

Por otra parte, un grupo de trabajos evalúan la potencialidad del arte como forma de resistencia cultural frente al dominio impuesto por los conquistadores en el proceso de colonización de América.

En esa dirección, Ornella Fasanelli, en el Itinerario de piezas sueltas, examina una serie de motivos prehispánicos que sobrevivieron a la destrucción ejercida por los españoles sobre las construcciones americanas durante la conquista. Estos fueron emplazados en templos cristianos pudiéndoselos considerar como un acto de pervivencia de sus creencias y posible resistencia frente al invasor. En la investigación, se caracteriza cada una de las piezas atendiendo a sus particularidades, se enfatiza la función primaria de estas y se comprende el fenómeno como una manifestación del sincretismo cultural que se produjo en el continente bajo el dominio español.

Milena García Leguizamón, en su artículo sobre El rol de la mirada guaraní: encuentros entre el Yo y el *Tú Eterno*, se detiene a observar un rasgo particular de la escultura tallada por los hacedores guaraníes durante la etapa en que estos se encontraron en contacto con la orden jesuita. Su interés radica en la mirada que presentan estas creaciones pues de acuerdo a sus palabras, ella implicó para estas sociedades diferentes formas de conectarse con el prójimo, así como con la sacralidad. La autora conceptualiza a la mirada como un instrumento de educación, estabilidad e integridad que muestra los modos de vida de estas comunidades. Ella extiende su análisis al examen de diferentes obras que evidencian tales conceptualizaciones a lo largo de la periodización establecida por Bozidar Darko Susteric para el estudio de la escultura jesuítico-guaraní.

Seguido de ello, la estudiante Karen Gabriela Gómez nos sitúa en La fiesta de conmemoración de San Miguel de Tours en Buenos Aires, remontándonos al momento en el que este santo ocupó un lugar destacado como patrono de la ciudad. En aquel tiempo se incluía en la celebración una procesión que llegaba hasta la Iglesia mayor donde se realizaban los festejos en honor a esta personalidad. En el año 2011, la Dirección General de Cultos dependiente del Gobierno de la Ciudad se propuso recrear la celebración, reanimar la imagen y la espiritualidad de esta figura incorporando actores, escenografía y vestuario en eventos que trataron de ser fieles al original. En conocimiento de ello, la autora indaga en esta celebración, recopilando una breve biografía de la vida y obra de San Miguel de Tours, así como detalla los elementos que en la actualidad se conservan y que remiten a la fiesta colonial. Se señala además la función que esta ocupó en el adoctrinamiento de los pobladores pues impuso en la zona la veneración de un santo europeo.

Avanzando en el libro, Ambar Zoe Mateos y Horacio Miguel Millán efectúan un recorrido por la historia de La corona de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Popayán, en Colombia, la cual resulta una pieza inigualable confeccionada con 2,18 kg de oro y 443 esmeraldas que muestra la destreza de los orfebres coloniales en Latinoamérica. Lxs investigadorxs problematizan el

sentido de la corona, así como los elementos que la componen alejados de su función originaria como adorno de la escultura procesional. Asimismo, indagan acerca del devenir que esta sufrió en manos privadas hasta ser incorporada al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York que actualmente la exhibe desde el año 2015. Se profundiza en las técnicas de ejecución de la pieza -de repujado, cincelado y calado- y en el proceso de restauración a la que debió someterse una vez adquirida por dicha institución.

El investigador Justo María Ortiz, propone un acercamiento al Gauchito Gil, santo pagano popular cuyo culto es posible reconocer a lo largo de las rutas argentinas. El autor toma como casos de estudio algunas imágenes emplazadas en los alrededores de la Ciudad de La Plata y la ruta 11 a las que efectúa un pormenorizado análisis formal que le permite advertir la pervivencia colonial latinoamericana en la representación de imágenes religiosas populares las cuales guardan estrechos vínculos con la tradición de la escultura barroca española y americana. El capítulo nos aproxima por una parte al estudio iconográfico e iconológico del santo que nos remite a la historia cultural del “gaucho”, en tanto imaginario de identidad nacional, adentrándose en las características del culto que los fieles sostienen a lo largo y ancho del país, mientras por otro se problematiza acerca del concepto de “artes populares” y su importancia temática en las Historias del Arte.

Para finalizar, Camila Ruiz Vega, estudia el accionar de la Compañía de Jesús en el Archipiélago de Chiloé, ubicado en la zona sur de Chile. Allí aborda las características constructivas y ornamentales de la Iglesia Santa María Loreto de Achao que fue construida en el año 1690 por los jesuitas y convertida en 1754 en sede estable del circuito misionero. La autora detalla las particularidades del retablo principal y de los laterales, así como las cualidades de la bóveda de la nave central entendiéndolas como guías para comprender la manera en que el plan itinerante jesuita-franciscano del siglo XVIII se materializó en la iglesia con una intensión persuasiva que se hace visible en sus tallas.

*Gustavo Radice - Jorgelina Araceli Sciorra*



# CAPÍTULO 1

## La Asunción de la Virgen y la adquisición del sexo

*Germán Casella*

*A lo largo de la historia, la memoria que se ha hecho de María y la construcción de la feminidad han ido de la mano. Quizá por ello su figura ha suscitado reacciones contradictorias: identificación y veneración en unos casos, y prevención e incluso rechazo en otros. Y es que las imágenes de María tienen consecuencias sociales, eclesiales, políticas y culturales.*

Estela Aldave Medrano, MARÍA: MUJER JUDÍA DE NAZARET (2021)

*Si asumir un sexo es en cierto sentido una "identificación", parecería que la identificación es un sitio en el cual se negocian insistentemente la prohibición y la desviación. Identificarse con un sexo es mantener cierta relación con una amenaza imaginaria, imaginaria y vigorosa, que es vigorosa precisamente porque es imaginaria.*

Judith Butler, CUERPOS QUE IMPORTAN (2018)

En este capítulo quiero generar una trama de reflexiones alrededor del tema iconográfico de la Asunción de la Virgen María y la regulación simbólica del sexo, tomando como disparador algunas obras de diversos focos artísticos europeos durante el período Barroco entre los siglos XVI y XVII. Entenderé a las representaciones pictóricas de la Asunción como una referencia a *lo femenino* que pone en visión lo que es *radicalmente inconcebible*, pues es una cita imposible de reiterar para *lo que se espera* en una *mujer*<sup>1</sup> de aquellos siglos. Siendo así, diré que en la misma contradicción de su condición de *madre* y *virgen* es donde reside la constitución de las leyes simbólicas sobre *la mujer*, algo que convierte a la restricción en una operación de poder normativo disimulada como la descripción de un evento milagroso. El mismo podrá ser interpretado como una *recompensa máxima* a una vida de devoción y castidad, que se sostiene en la práctica referencial del trayecto *ejemplar* de María. Con esto presente, voy a problematizar dicho tema iconográfico a partir del concepto de asunción de Judith Butler ([1993] 2018), entendido como

---

<sup>1</sup> Uso itálicas para las palabras *mujer* y *femenino* como una interrupción estética y política a los biologicismos y cristalización de sentidos de género. Coincido con Butler (2018) en que estos términos son significantes políticos, ya que "designan las posiciones de los sujetos, no son descriptivos, es decir no representan sectores previamente dados, sino que son signos vacíos que llegan a cargarse de investiduras fantasmáticas de diversa índole" (p. 272).

una demanda simbólica sobre una posición sexuada que siempre está marcada por prohibiciones e identificaciones. Esto supone la existencia de restricciones profundamente arraigadas que son límites de inteligibilidad a lo que cuenta o no como género, posicionando marcas específicas asumidas mediante identificaciones lábiles. De esta manera, la Asunción de María como tema artístico y el mandato de asunción del sexo entran en diálogo, pues coinciden en que son una “operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles y morfológicas” (p. 36). Por lo tanto, una contraposición con algunos mandatos sexuales de la época, confirmará al relato iconográfico como una experiencia institucionalizada que funciona como una ley simbólica de asunción obligatoria.

En función de lo anterior, realizaré un breve recorrido histórico sobre la figura de María en algunas obras del período, para demostrar que son los eventos de su vida los que sostienen la cristalización de una feminidad específica. Así, los temas de estas imágenes serán una cita performativa sobre *lo femenino* en la Europa moderna, que culminan en la Asunción como la ampliación de un imposible. Entenderé que la representación visual del final de la vida terrenal de la Virgen es un enunciado performativo pues, por medio de la iteración, sostiene “la producción regulada de versiones hiperbólicas [sobre] la ‘mujer’” (Butler, 2018, p. 333). Con esto quiero decir que tal tema iconográfico es la puesta en escena de una norma que no es posible pero que, aún a pesar de ello, se afirma en la referencia y en la exigencia de adhesión a una marca obligatoria. Finalmente, la Asunción de María será un mecanismo regulador del sexo que “se representa mediante la elevación de la Virgen, una figura de ascenso casto que instala así una prohibición sobre la sexualidad femenina en el momento de ascender al ‘sexo’” (p. 157). Por tanto, la descripción de una creencia cristiana se volverá una explicación normativa, ya que determina qué expresiones de género *femenino* son inteligibles a partir del uso de la Asunción de la Virgen como una práctica citacional.

## La Virgen María y la marca de *lo femenino*

La Asunción de la Virgen María, madre de Jesús, es un dogma católico que no fue reconocido oficialmente como tal hasta 1950 por el Papa Pío XII. Sin embargo, cuenta con una larga tradición de representaciones y creencias basadas en la propia vida de María, que autorizaron luego a concluir que “la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrena, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celeste” (Munificentissimus Deus, 1950, s/p). Esto significa que entró en un estado de dormición muy profundo sin morir, y así su cuerpo ascendió al reino de los cielos para su posterior coronación como madre de Dios y la Iglesia. La construcción metafórica del fin de una vida como la de María es, a mi mirada, la hiperbolización de una serie de mandatos con criterio de (re)invocación sobre lo simbólico *femenino*. Para eso, antes de profundizar en la relación de este evento con la asunción de la norma del sexo, quiero problematizar algunas parábolas representadas pictóricamente sobre la Virgen que confluyen en el tema de la Asunción. Como voy a señalar más adelante, el decreto sobre tal dogma se basa en presunciones a partir de *la correcta* actuación *femenina* de María, siendo el fin de su vida una

*recompensa* máxima. Así, los temas iconográficos anteriores en la cronología de su ciclo vital, constituyen una serie de tautologías que explican en sí mismas un ideal de *mujer* con criterio de ley e identificación. Son las citas a los eventos de su trayecto como *mujer ideal* las que autorizan al signo *Virgen María* como un emblema de feminidad que es imposible de cumplir -por ser *madre* y *virgen*- pero que, aún como algo inconcebible, es constitutiva de un mecanismo de regulación sexual. Por consiguiente, un breve recorrido por esos temas, a partir de algunas obras de los siglos XIV y XV, me permitirá retomar mis presunciones sobre la regulación de *lo femenino* en la posterior producción artística barroca europea (Casella, 2022).

Para esta exploración iconográfica, me resulta importante señalar que la figura de María es central para la Iglesia Católica ya desde el Concilio de Éfeso del año 431, cuando se declaró como dogma que ella es la Madre de Dios. A partir de esto, se ha sostenido en la historia de la fe cristiana como una mediadora entre Dios y los fieles, es decir una intercesora sin precedentes por su relación con su hijo Jesucristo. Así, si bien en el Concilio de Nicea de 787 se reserva la plena adoración únicamente a Dios, se declara también que la Virgen merece un grado mayor de veneración que otros santos. Esto es, nuevamente, la cristalización de normas de género, pues este privilegio descansa en su maternidad divina: Jesús no se negará a lo que ella le pida porque *es su madre* y, como *mujer*, “conservó la fe íntegra, la sólida esperanza y la sincera caridad” (Villegas Candia, 2010, p. 55). Su vida es posicionada como ejemplar y, de esta manera, es una estrategia de abyección sobre otras formas de habitar la marca de *lo femenino*. Frente a esto, diré que coincido con Begoña Álvarez Seijo (2019) en que, entrado el siglo XIV,

la Iglesia otorgó a [las] representaciones pictóricas una posición preeminente por su capacidad de transmitir sus particulares enseñanzas dirigidas al adoctrinamiento de las mujeres, las cuales eran instruidas en su triple misión en la tierra: en la moral, como madres y esposas fértiles; la social, como guardianas de la familia, y en la divina, como mujeres expiatorias. De este modo, entre Eva, imagen del pecado, y la Virgen María, modelo por excelencia cuya perfección era imposible alcanzar, [la pintura europea] representó mujeres que fuesen modelos de comportamiento para el género femenino por sus virtudes y valores: obedientes, castas, humildes, laboriosas y silenciosas (p. 369).

Estas últimas características pueden encontrarse, como dije, en las diversas representaciones pictóricas de la vida de María, constituyéndose como un referente que finalmente excederá su significado al consagrar su cuerpo y alma a la cita referencial de *lo femenino* del momento. Por ejemplo, su condición de Inmaculada reside ya en la concepción de su persona: sus padres Ana y Joaquín eran un matrimonio acomodado, de edad avanzada e infértil, que es rechazado en el templo por su falta de hijos. Joaquín ayuna y ora durante cuarenta días mientras Ana espera llorando, hasta que un arcángel les anuncia que serán bendecidos con un hijo. Así, los padres prometen consagrar su bebé a Dios, algo que puede reconocerse en el tema iconográfico del Encuentro en la Puerta Dorada tal y como lo retratan Giotto (1305) y Filippo Lippi (1440). Es decir

que en el origen de la vida de esta figura bíblica central ya aparece el valor de la obediencia prefigurado en *la mujer*, que culmina en el dogma de la Inmaculada Concepción en 1854. Esta afirmación de haber sido concebida sin pecado original es uno de los puntos que constituyen un terreno de restricciones sobre *lo posible* para las subjetividades atribuidas femeninas. Llena de gracia, María es *lo que no es* Eva, un modelo más cercano a la realidad concreta de *las mujeres* que, por tanto, deberán actuar performativamente sobre la sedimentación de virtudes que circulan como norma.

Así, puedo destacar otra estación en la vida de la Virgen conocida como la Presentación de María en el Templo, momento en que se reifica su consagración a Dios. Nuevamente artistas como Giotto (1305), Bartolo di Fredi (1360), Ucello (1435) y Ghirlandaio (1485), se dedican a pintar y mostrar que la Virgen, a sus tres años de edad, es llevada al Templo de Jerusalén según la tradición judía. Allí es presentada y presagiada como especial, pues rápidamente los sacerdotes reconocen a María como bendecida al ser alimentada milagrosamente por una paloma o un ángel. Cuestiones metafísicas como éstas son las primeras citas performativas que invocan a la feminidad como castidad, ya que la virginidad de la futura madre de Cristo

puede entenderse en un triple sentido: en una virginidad de mente, es decir, un constante propósito de virginidad, evitando todo aquello que está fuera de la perfecta castidad. Es decir, su entrega total a Dios. Luego está la virginidad de los sentidos, o sea, la inmunidad de los impulsos de la concupiscencia, es decir, negar la tendencia o la apatencia hacia los objetos materiales o a la posesión de ellos, así como al deseo sexual. Y por último la virginidad del cuerpo, esto es la integridad física jamás corrompida por ningún contacto con un hombre (Villegas Candia, 2010, p. 56).

Sobre esto último, me interesa destacar que la próxima estación en evangelios apócrifos sobre la vida de la Virgen es su desposorio con San José. Al cumplir los doce años, los sacerdotes temen por el futuro de la niña -y el propio- al entrar en la edad de fertilidad. Para evitar *la tentación* de tener una *mujer* en el templo, organizan un certamen entre los viudos ancianos de la región para *entregarle* al ganador a María. Se les pide a los *varones* que lleven una vara de almendro y la posen a los pies de la niña para que florezca: el Espíritu Santo desciende y hace crecer la flor de lirio, determinando entonces a José como el ganador. Nuevamente, se delinean aquí emblemas de feminidad, relacionados con la obediencia y la humildad, demostradas en una María que acepta la voluntad divina y finalmente se casa con un hombre mayor y viudo. El momento de Desposorio es retratado también por varios artistas de la época, como Perugino (1500), Rafael (1504), Beccafumi (1517), Rosso Fiorentino (1523), el Veronés (1550), entre otros. En todos puede verse la virtud de la aceptación como característica principal, cumpliendo la Virgen con su deber como esposa abnegada, es decir comprometida a consagrar su vida a Dios y no entregarse a los placeres mundanos.

Todo lo anterior culmina en uno de los pasajes más importantes en la historia bíblica del catolicismo, que tiene a la Virgen como protagonista y termina por sedimentar y excluir constitutivamente las posibilidades de *lo femenino*. Me refiero a la Anunciación del ángel Gabriel a María de que lleva en su vientre al hijo de Dios, consagrándola, así como el ideal imposible de cumplir. Como esposa, está exenta de sus *deberes* maritales por su promesa religiosa, haciendo entonces que su reacción pase por varios estadios que culminan en la aceptación (Baxandall, 1982). Pero a la vez, la dicha del *mérito* es también una cristalización de sentidos, en tanto los años de sumisión y esfuerzo *dan sus frutos* al considerar a la Virgen como digna de la *gracia* de Dios. Aquí es donde entra en juego la consagración de su virginidad en las maneras que ya mencioné, es decir, no sólo sobre su corporalidad sino también como *mujer* devota y fiel. La aceptación funciona como una cita referencial que excede lo posible en términos físicos, posicionando a María como el signo por excelencia de *lo femenino* y convirtiendo en ley un emblema de género. De esta manera, el significante *Virgen María* se termina por sedimentar como lo prediscursivo, pues se consagra como el referente naturalizado en su propia marca. Quiero decir que, al aceptar la imposición de Dios, lo que la vuelve meritoria y dichosa no es más que la esencialización de la opresión que constituye a *la mujer* como un dato a priori (Wittig, 2006). Así, entendiendo a la visualidad pictórica como un sitio de identificación (Álvarez Seijo, 2019, Casella, 2022), propongo que en el tema de la Anunciación se reifica al género como sinónimo de *maternidad abnegada*. Me refiero a que, en la representación de la consagración de su virginidad, en el amplio sentido, se hace presente la construcción sofisticada y mítica de un dato genérico. En este caso, constituye la destinación amenazante y exclusiva de *las mujeres* como *madres*, que es una distinción en la que insiste la iconografía mariana posterior a este evento. Por ejemplo, en las representaciones de la Natividad del Trecento, a cargo de Duccio (1308) y Giotto (1305), la Virgen se muestra acostada -demostrando su recuperación del parto- y en adoración a su hijo que es Dios en la tierra. Los sentimientos de ternura, con intenciones de humanización del relato bíblico (Male, 2002), funcionan en realidad como la cortina de humo que hace perder de vista la construcción de una marca específica. Al punto de que en obras ya pertenecientes al Quattrocento, el reposo posterior de su labor de parto se pierde y María toma la postura de estar arrodillada ante el hijo en completa devoción. Esto puede verse en las versiones de Ghirlandaio (1485), Botticelli (1473) y Piero della Francesca (1470) por nombrar solo algunos de los artistas que posicionan al signo *mujer* como humilde y silenciosa. Lo mismo es notado en temas complementarios a la Natividad, como la Adoración de los Reyes Magos de Giotto (1305), Gentile da Fabriano (1423), Masaccio (1426) y Botticelli (1475), donde María lleva en el regazo a Jesús recién nacido, convirtiéndola en el medio para un fin. Es decir, se sostiene como una mujer-trono pues, aún a pesar de las intenciones poéticas de la producción artística renacentista (Male, 2002) y el tratamiento específico de cada imagen, el trayecto de su vida demuestra la construcción de un modelo de feminidad como subsidiario a *lo masculino*. Cabe recordar aquí que la Virgen es adorada en la fe por su capacidad de intercesión ante Dios, por lo cual la maternidad que habita es la de la abnegación, ya que ella es el instrumento material para cumplir el designio divino. No es casual entonces que en la enorme cantidad de versiones pictóricas que tocan el tema de la Virgen con el Niño, ella se

haga presente en actitud de protección y sostén. De esta manera, se terminan por sedimentar atributos y valores *femeninos* que están enteramente basados en la práctica de maternar, entendida como un estado natural de la vida. Por eso mismo, la identificación como *mujer* termina por constituir la amenaza imaginaria, siendo que es por su *correcta* actuación de género que se consagra su figura como dogma. Lo que parece la puesta en tema de un amor incondicional, podría ser también la construcción de un núcleo duro que se posiciona como no interpretable sobre las marcas que constituyen una regulación sobre *la mujer*.

A partir de lo anterior, me interesa destacar que los otros temas iconográficos importantes que comprometen la presencia de María y demuestran a la Asunción como *recompensa*, son la Crucifixión de Cristo, con la variante del Descendimiento, y el Lamento y Piedad de la Virgen. En aquellos relatos pictóricos puede verse la puesta a prueba de la fe, que, si bien es un posible momento de duda, sedimentan finalmente al signo María como en devoción profunda y aceptación de lo impuesto. En el caso de la Crucifixión, puede vérsela acompañada generalmente por San Juan y Santa María Magdalena, como el relato bíblico confirma y artistas como Masaccio (1426), Mantegna (1457), Van der Weyden (1436) y Grünewald (1525) muestran. En estos cuatro casos, por tomar un ejemplo, la Virgen se ve desvanecida de la misma manera que Jesús, reificando la abnegación de madre como el elemento protagónico. Tanto así que, en concordancia con el histórico tratamiento de la luz por fuera de Italia (Gombrich, 1982), en los casos del norte el color de la piel de María se muestra pálido y sin vida, pues la aceptación al designio de Dios es tal que se le va la vida en ello. A la par, en los casos de Piedad y Lamento, quiero señalar dos versiones de Anibale Carracci que confirman la sumisión de *lo femenino* a la obediencia de la institución de maternidad. La primera es la Piedad con dos ángeles, fechada en 1603<sup>2</sup>, en la que la Virgen sostiene en sus piernas la cabeza de su hijo, que yace muerto y ocupa todo el largo de la pieza. Por su parte, María tiene su brazo apoyado sobre la tumba y su cara parece muerta también, mientras dos ángeles la besan y acompañan. Esta condición de pérdida total de la vida se repite en la Lamentación de 1606<sup>3</sup>, donde nuevamente la Virgen -que lleva los mismos ropajes que en la versión anterior y hace pensar en una continuidad espaciotemporal- tiene el mismo gesto de muerte que su hijo en su regazo, pero ahora ella es sostenida por María Magdalena y dos mujeres más que la socorren. El paisaje tiene otro plano, ya no se ve la tumba en primer lugar como en la versión anterior, sino que parece que la Virgen se ha intentado desplazar, pero no pudo. Así, veo en esta secuencia de las dos obras de Carracci una cronología que refleja una adecuación al mandato: María, como *mujer-madre* no podrá continuar con el flujo de su ciclo vital, porque su función de género ya ha sido cumplida. Quiero decir que, en la presunción sinonímica entre *lo femenino* y *la maternidad*, la muerte de Cristo da por terminado del objetivo vital de la Virgen, demostrando una vez más que *la mujer* moderna es un instrumento para un fin. Tal es así que, en términos de

---

<sup>2</sup> Me refiero a la que se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena (Austria).

<sup>3</sup> Actualmente pertenece a la colección de la National Gallery de Londres.

iconografía bíblica, no se resalta ningún otro evento de su vida hasta el momento de la Asunción, donde encuentro la condición de cristalización cúlmine de la marca. En la sumisión a la pérdida terrenal de su hijo, está la aceptación del mandato divino, como obediencia debida al *hombre*, lo cual la dispone a esperar su propia muerte. Por tanto, quiero ahora sostener que toda una vida de humildad y castidad, por iteración, tiene una consagración en términos identitarios: le corresponde la mayor *recompensa* que es la vida eterna al mantener su *virginidad* en el triple sentido de lo carnal, lo mental y lo espiritual (Villegas Candia, 2010). Así, el recorrido iconográfico que he hecho demuestra que la Asunción es la hiperbolización de un deber ser sobre *la mujer*, pues la aceptación de lo impuesto sin dubitaciones es el rasgo protagónico que posiciona al signo *Virgen-María* como modelo de asunción de feminidad. Tal relato pictórico sobre la asunción en cuerpo y alma es finalmente una práctica citacional, en tanto es un mecanismo regulador de lo sexual por entender a sus atributos como un espacio de identificación. De esta manera, la Asunción de María será una interpretación totalizadora y constitutiva de los modelos de *lo femenino* que circularán como mandatos en Europa entre los siglos XVI y XVII.

## La Asunción de la Virgen, la asunción y las obras barrocas

Como ya señalé, que la Virgen María ascendió al cielo en cuerpo y alma no fue dogma de fe hasta el año 1950, cuando la Iglesia Católica afirmó que “ella, por privilegio del todo singular, venció al pecado con su concepción inmaculada; por eso no estuvo sujeta a la ley de permanecer en la corrupción del sepulcro” (Munificentissimus Deus, s/p). Sin embargo, al interior de la historia cristiana del arte la Asunción ya era un tema pictórico consagrado, contando con un desarrollo específico promovido desde, por lo menos, el siglo XV bajo el título de la Dormición o el Tránsito. Esto se refiere al momento en que María, rodeada de los apóstoles, entra en un estado de sueño profundo para luego ser elevada al encuentro con Dios. En las obras pertenecientes al Renacimiento italiano noto cierto recaudo respecto del asunto, pues en la mayoría de los casos la composición se limita a disponer al cuerpo de la Virgen en dos planos simultáneos. Me refiero a que puede vérsela dormida y, en otro plano, siendo recibida en el cielo, lo cual entra en contradicción con el dogma que menciono. Por ejemplo, en la Dormición de Duccio (1311) no está presente el momento de elevación, sino que la Virgen reposa en la cama mientras Dios Padre y Jesús Niño la observan, rodeada de ángeles y santos. Una escena similar es realizada por Mantegna (1461), en una témpera que replica el momento de la muerte terrenal sin ninguna referencia a lo divino. Es posible que este cuadro haya sido parte de una serie para un muro, por lo cual es probable que contase con otra pieza a disponer donde se vea a Cristo con los brazos abiertos a recibirla. Algo similar y unificado se ve en la versión de Beato Angélico (1410) pues ahí sí, además de la Virgen dormida, puede verse una ruptura de la unidad espacio-tiempo y acción, ya que en el mismo plano superior y más atrás se presenta el momento de la coronación. Angélico cuenta con otra versión realizada en 1432, que, al tratarse de otro formato de obra, funciona como dos pinturas simultáneas: hay una predela con la Dormición y, por sobre ella, otra donde se la ve a María siendo recibida por Dios y ángeles músicos. Por otro lado, en la obra de Mantegna de 1453

en la Iglesia de los Ermitaños (Italia) la escena es fiel al dogma actual, ya que muestra el sepulcro de la Virgen abierto, rodeado de apóstoles sorprendidos mientras María es llevada por ángeles hacia Dios. Lo mismo sucede en la de Francesco Botticini (1473), donde la tumba abierta está llena de lirios -flores de la Anunciación y los Desposorios-, y los apóstoles observan una gran circunferencia abierta en el cielo. En ella, se encuentran todas las jerarquías celestiales y María está en lo más alto arrodillada ante Jesús, promoviendo así el criterio de fe sobre su cuerpo y alma. Pero, iconográficamente, esta fórmula del sepulcro abierto y la Virgen siendo elevada no será unificado hasta las obras del período barroco, arriesgo yo por el perfil prescriptivo y persuasivo propio de la producción artística del momento (Argan, 2010). Me refiero a los preceptos del Concilio de Trento (1545-1563) donde se establecen pautas para los comportamientos socioculturales sostenidos en el uso político de imágenes religiosas. A partir de esto, la Asunción de María toma fuerza como tema iconográfico pautado en el criterio de elevación de cuerpo y alma, pues para la iglesia católica ella es una figura de fe central. Me refiero a que su persona es la demostración de que una vida terrenal dedicada de devoción y humildad tendrá sus recompensas, algo que como ya he trabajado, es un modelo ideológico de obediencia y subordinación para *las mujeres* (Casella, 2022).

Además de lo anterior, en términos de fuentes quiero destacar que el dogma de la Asunción se ha basado en evangelios apócrifos, pero la presunción mayor reside en los eventos de la vida de María que la posicionaron como una figura *ideal de madre y mujer*. Uno de los fundamentos para tal creencia es que “la Santísima Virgen María cumple amorosísimamente las funciones de madre” (Munificentissimus Deus, s/p), algo que puede notarse en el recorrido iconográfico que ya realicé. Esto demuestra que la condición descriptiva de su vida es en realidad normativa, porque porta una fuerza performativa en tanto colabora con la producción de una inteligibilidad sobre *lo femenino*. Es decir que tiene criterio de práctica citacional en tanto es un referente *ideal* y, por tanto, su funcionamiento es similar al de la ley y la identificación que accionan sobre la asunción de un sexo (Butler, 2018). Así, entiendo que el dogma se autoriza en el trayecto de la vida de María porque la Asunción, como tema iconográfico, es una *interpelación* en tanto es una “afirmación performativa [que] produce y realiza el proceso mismo de significación privilegiada” (p. 131). Me refiero a que afecta la politicidad de la marca de *la mujer* al naturalizarla en un emblema que es físicamente imposible de repetir, pero en su misma condición de inalcanzable produce un terreno de restricciones al momento de la asunción de un género. Así, para fundamentar esta propuesta, debo operar sobre las nociones de ley e identificación como las trabaja Judith Butler (2018), pues son un espacio de negociación constante entre la prohibición y la desviación. De esta manera, el tema de la Asunción de la Virgen se verá como una norma con fuerza de ley simbólica, pero que se esconde en una descripción de una *recompensa* por una vida *femenina* de obediencia y sumisión. Frente a esto, diré que, para Butler, una identificación es un esfuerzo lábil y fantasmático que siempre está sujeto a la repetición, por lo cual

siempre se produce en relación con una ley o, más específicamente,  
con una prohibición que se ejerce mediante una amenaza de castigo.  
La ley, entendida aquí como la demanda y la amenaza surgida en virtud



de lo simbólico y a través de lo simbólico, impulsa la forma y la dirección de la sexualidad instilando temor (p. 160).

Por consiguiente, mi hipótesis de este tema iconográfico como un enunciado performativo sobre el sexo toma fuerza en tanto es la construcción de una normativa simbólica específica. No debe saltarse que para Butler (2017, 2018) la apariencia sustantiva del género y el sexo es en realidad una ilusión débilmente construida que necesita de la iteración constante. Por lo cual, toda inteligibilidad se basa en la práctica reiterativa y referencial cuyo funcionamiento es siempre tautológico, siendo que la práctica citacional necesita de su misma imitación para reificarse como anterior a la historicidad. En consecuencia, la virginidad de María -en su amplitud de sentidos- es el modelo político y performativo por excelencia para la producción generizada de estos siglos (Álvarez Seijo, 2019, Valerio, 2016). Su misma figura, como cita mandatoria, es una producción orquestada y delimitada de un modo similar al sexo, pues se produce a fuerza de reiteración de normas que pueden interpretarse como un modo de performatividad. Además, debo agregar que la condición productiva del discurso performativo siempre es “derivativa, es una forma de iterabilidad o rearticulación cultural, una práctica de resignificación, no una creación *ex nihilo*” (Butler, 2018, pp. 162-163). Entonces, cuando digo que la Asunción como tema tiene fuerza de ley, estoy pensando en que es la reelaboración sedimentada y constante de una serie de convenciones sobre *lo femenino* que son operativas, pues ya han circulado anteriormente. Invocar a María como *lo femenino* es una cita a un conjunto de supuestos (re)actualizados constantemente para (re)constituir lo que es *femenino*. Quiero decir que son convenciones que residen la cadena de su propia reinvenición, pues los atributos que vienen con su virginidad tienen una autoridad que reside en un pasado irrecuperable, en tanto siempre depende de la cita compulsiva a usos anteriores. En su (re)invocación como modelo *ideal*, toma fuerza la *ley* sobre *las mujeres* que funcionará entonces como un aparato regulador de la opresión con poder derivativo al ser citada como norma.

Con todo lo anterior presente, quiero ahora concentrarme en obras del período barroco entre los siglos XVI y XVII en algunas regiones europeas, para problematizar mi idea de la Asunción de la Virgen como una descripción que es en realidad una exigencia de asunción de un sexo. Estos ejemplos pictóricos son símbolos moralistas que buscarán imponerse como modelos de conducta, pues como recurso pedagógico y propagandista, en el tema de la Asunción se (re)producen los comportamientos y esperables para la categoría de *mujer* católica. No debe obviarse que la política contrareformista de la nueva iglesia católica es un

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

ser portadoras del estigma de Eva, de incitación al pecado (Álvarez Seijo, 2019, p. 361).

Por tanto, *la mujer* al interior de la doctrina católica es una contradicción en sí misma, ya que, si bien es una *pecadora natural*, la lectura biologicista sobre su cuerpo como gestante la vuelve necesaria para los programas políticos del momento. Entonces, se las posiciona como las encargadas de asegurar la perpetuidad del linaje cristiano, pero a la vez deberán referenciarse en el modelo *imposible* de una vida de castidad y obediencia como la de María. Me refiero a que la exigencia es la de procrear bajo la imposición de un *varón* ordenador, pero la obediencia de su vida deberá responder a la virginidad de sentidos tal y como hizo la madre de Cristo. Por tanto, se les preservará un espacio doméstico, de sumisión, silencio y aceptación de las imposiciones androcéntricas, ya que el pecado original las sostiene como en constante falta. En esta línea, las imágenes barrocas sobre la Asunción son lo que contribuye a la sedimentación de efectos que naturalizan la idea de una *recompensa* a una vida de castidad espiritual. Con esto presente, quiero detenerme en tres versiones que, en principio descriptivamente, demuestran la hiperbolización de la norma de *lo femenino* en el ascenso en castidad eterna. En definitiva, la atención al detalle y a la narrativa sobre estas imágenes demostrarán los diálogos con el concepto de asunción y mi presunción de este tema como una norma reguladora del sexo.

Las tres versiones que quiero describir tienen como autores a Anibale Carracci (1590), Nicolás Poussin (1630) y Pedro Rubens (1611)<sup>4</sup>, contando cada uno con más de una Asunción pintada en su carrera. Sin embargo, las obras que elegí se destacan entre sus producciones ya que coinciden en proponer a la figura de María en una *situación* diferente. En principio diré que los tres tienen en común que muestran a la Virgen elevada, saliendo del sepulcro abierto e invadido por nubes celestiales que posicionan la condición milagrosa del evento. En el caso de Carracci y Rubens, las tumbas están a medio abrir y se encuentran rodeadas de apóstoles desconcertados, lo cual acentúa lo increíble del escenario. Incluso, en la versión de Rubens, puede verse a dos sujetos que están en el punto álgido de la acción de poner la tapa sobre el sarcófago, entiendo yo para constituir una narrativa atravesada por la espontaneidad y lo celestial. Por otro lado, en la obra de Poussin no hay apóstoles, sino ángeles que acompañan a María en su camino al cielo que parece haber descendido hasta ella, en tanto las nubes oníricas llegan hasta el piso. En este sentido, veo que las tres dedican un espacio diferente a lo celestial, pues disienten en los criterios compositivos que utilizan. Por ejemplo, en el caso de Poussin, es una obra más íntima, ya que al no estar presentes los apóstoles, se trata de un único plano de acción en el que María parece volar desde la tumba. Está de perfil y mira hacia arriba con las manos abiertas en total aceptación, mientras que algunos ángeles la sostienen desde las piernas y otros abren el paso entre las nubes. Uno está junto a ella y le señala su destino, el cielo, mientras los que están más abajo llenan el sepulcro de lirios. En suma, puedo decir que toda la imagen es una estampa celestial y fiel al estilo barroco francés de Poussin de influencia clasicista italiana. Pero en las

---

<sup>4</sup> Respectivamente pertenecen a las colecciones de: Museo del Prado (España), National Gallery (Londres) y Royal Collection (Reino Unido).

otras dos producciones, la composición es diferente: se trata de dos espacios, uno terrenal y otro celestial, que conviven y le dan fuerza de verdad indiscutida a lo que luego será el dogma de la Asunción. En el caso de Rubens, como es costumbre en su tendencia decorativista, la obra es dinámica y refinada, determinando un escenario complejo y recargado. Los apóstoles sorprendidos en la parte inferior contrastan con el plano superior que funciona casi como un cuadro aparte. Allí se conforma algo similar a una mandorla entre ángeles y nubes que iluminan a una María levemente escorzada, mirando hacia arriba y ya coronada con un halo brillante. Casi como en la versión de Poussin, un grupo de querubines la sostienen mediante una nube que empujan con fuerza, mientras los mortales reaccionan teatralmente al milagro divino. Al contar en este caso con una referencia a lo terrenal, la Asunción de María se vuelve más grandilocuente por contraposición estética, algo que sucede también en la versión de Carracci. En su obra es curioso que el espacio pictórico que destina al momento de la elevación es menor que en la anterior, pues únicamente en la esquina superior derecha se ve a María, los ángeles y las nubes. El resto es dedicado a los apóstoles y al sepulcro cuya tapa está a medio abrir, ya que parece haber sido corrida por la misma fuerza del suceso. Mientras, en la esquina destinada a la Asunción, la Virgen se muestra en escorzo y de perfil, pero es curioso que los querubines no son lo que la sostiene, sino que ella parece elevarse en sí misma. Además, puede verse a un ángel de mayor jerarquía a su lado y a otro indicándole el camino, lo cual destaca la propuesta de Carracci por sobre las de Rubens y Poussin. Particularmente su estilo clasicista es invadido por un colorismo veneciano, pero con un naturalismo barroco que demuestra a esta Asunción como una versión pionera respecto de las otras. En suma, de las tres puedo decir que responden a la teatralidad persuasiva propia del barroco, haciendo del tema iconográfico de la Asunción de la Virgen una oportunidad para confirmar y conformar los dogmas católicos de la contrarreforma.

Ante la falta de fuentes que unifiquen los criterios narrativos, entiendo que las decisiones compositivas y estéticas que son narrativas pueden ser interpretadas normativamente. Por ejemplo, el hecho de una María en asunción como la de Carracci que no usa de apoyo los querubines, es una diferencia crucial con las otras, pues hace que su figura se vuelva autónoma y su *recompensa* la tenga como protagonista. En este sentido, dista de la disposición corporal de perfil que propone Poussin, acompañado de manos abiertas en gesto de aceptación total, haciendo que ese *premio* de la no muerte sea una vez más una imposición a la que ella acata sumisamente. Esto también sucede en la Virgen de Rubens, que es directamente empujada hacia el cielo por el grupo de ángeles mientras sonríe dichosa y se convierte en objeto de apreciación por todos los demás personajes. Me refiero a que la presunción de que la Asunción en cuerpo y alma es una *recompensa* a una vida de castidad corporal y espiritual, entra en juego en términos compositivos como la hiperbolización de la norma sobre el sexo. En la descripción del evento hay una exigencia prescriptiva que se agranda, al ser el tema iconográfico un modo de *mostrar la norma*: la virgen es *la mujer* que va al reino de los cielos, el resto sólo podrá imitarla para intentar llegar a eso. Bajo esta afirmación, digo que coincido con Butler en que

podemos sentirnos tentados a establecer la siguiente distinción: una explicación *descriptiva* del género incluye cuestiones sobre lo que hace

inteligible el género, una exploración sobre sus condiciones de viabilidad, mientras que una explicación *normativa* intenta dar respuesta a la pregunta de qué expresiones de género son aceptables y cuáles no, ofreciendo motivos convincentes para distinguir de esta forma entre tales expresiones. Sin embargo, la pregunta de qué cuenta como “género” es ya de por sí una pregunta que asegura una operación de poder predominantemente normativa, una operación fugitiva de “qué sucederá” bajo la rúbrica de “qué sucede”. Así, la descripción misma del campo del género no es en ningún caso anterior a la pregunta de su operación normativa, ni se puede separar de ella (2017, pp. 25-26).

Por eso mismo, entiendo al tema iconográfico como una ley simbólica de identificación y asunción obligatoria sobre una idea de *lo femenino*, pues lo compositivo es finalmente la construcción de una norma del sexo al ser una derivación en sí misma. Me refiero a que la María de estas obras es el significante que se sostiene en toda su vida iconográfica anterior, regulando una historicidad disimulada en el uso de sus ejemplificaciones. Nuevamente, la tautología es lo que autoriza el uso de la práctica citacional, en tanto *la mujer* de los siglos barrocos deberá ser como María porque ella es *como la mujer*. En su muerte está la recompensa de haber *sido* la norma, por su realidad radicalmente inconcebible como *virgen-madre*, convirtiéndola así en un significante que excede el referente. Finalmente, la asunción del sexo y la Asunción de la Virgen coindirán en que vuelven sustantivas una serie de mecanismos reguladores con fuerza excluyente y opresiva, que determinan y sostienen lo que es *ser mujer*. En la descripción de una vida *ideal*, cuyo fin obtuvo un logro máximo, reside la repetición de las propias idealizaciones de la heterosexualidad obligatoria. Si la imagen barroca era un medio de reafirmación y control sobre *las mujeres* (Álvarez Seijo, 2019, Casella, 2022), entonces la Asunción de la Virgen es un enunciado performativo de normativas sexuales específicas.

## A modo de cierre: la Asunción de la Virgen entre lo descriptivo y lo normativo

Me propuse problematizar al tema iconográfico de la Asunción de la Virgen como un mecanismo de regulación de *la mujer* en el período barroco europeo, que funciona como una práctica citacional al momento de asumir una marca de sexo. Para eso, los aportes de Judith Butler (2017, 2018) sobre la identificación como un proceso fantasmático que responde a una ley simbólica fueron centrales, en tanto me permitieron sostener que la condición descriptiva del evento milagroso es en realidad normativa. Así, un recorrido por los otros eventos pictóricos en la vida de María demuestra que la Asunción es una *recompensa* a una vida consagrada a la virginidad, tanto en los planos carnales como espirituales. De esta manera, tal tema podría ser interpretado como la hiperbolización de la norma de asunción de un sexo como *femenino*, pues es la demostración de un modelo imposible. La condición radical de *mujer-virgen-madre* es una norma de identificación que no se puede cumplir, pero que aun así funciona con fuerza referencial al entender a las imágenes como (re)invocaciones sobre la ley del sexo. Sin embargo, la Virgen es

un signo que excede su referente, por lo cual la asunción del sexo y la Asunción de María coinciden en constituir sustantivamente, por repetición referencial, un *ideal* de género.

Por todo lo anterior, propongo que acortar las distancias entre lo descriptivo y lo normativo permite repensar el rol de las imágenes barrocas en la construcción de leyes reificadas sobre el sexo. Entender, por ejemplo, a los temas iconográficos como una *interpelación* demuestra su condición de enunciado performativo que se torna tautológico al ser entendido como una cita. Quiero decir que tienen una dimensión normativa en tanto, lo que se propone como un relato pictórico, porta fuerza de ley e identificación al ser la puesta en imagen de una norma del sexo. En el caso de la Asunción de la Virgen, se trata de la hiperbolización del *ser mujer*, en tanto la imitación de una vida *imposible* es la exigencia de una *buena* actuación de género. Finalmente, la (re)consolidación de mandatos sobre *lo femenino* a través de imágenes, encuentra en la Asunción un espacio de producción de marcas que aseguran la asunción de un sexo de por sí casto y obediente. Lo descriptivo se tornará constitutivo al convocar una norma cuya autoridad se sostiene en aplicaciones precedentes e imaginarias, por lo cual la adquisición del sexo contará con la producción de visualidades. Por tanto, desarmar la producción alrededor de la vida María, entendiéndose como un trayecto obediente con una *recompensa máxima*, es un proceso de problematización sobre los mandatos que interpelan a la asunción de *la mujer* en el barroco europeo.

## Referencias

- Aldave Medrano, E. (2021). María: mujer judía de Nazaret. *Reseña bíblica*, 112, (4), 5. Disponible en <https://verbodivino.es/hojear/5602/maria-de-nazaret.pdf>
- Álvarez Seijo, B. (2019). ¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700). En M. Fernández Valle, C. López Calderón e I. Rodríguez Moya (eds.), *Universo Barroco Iberoamericano 8 volumen* (pp. 359-375). Santiago de Compostela y Sevilla, España: Andavira Editora.
- Argan, G. (2010). La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (96), 111-113. Recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2301/2259>
- Baxandall, M. (1982). El ojo de la época. En *Pintura y experiencia en Italia en el siglo XV* (pp. 45-138). Buenos Aires, Argentina: Editorial Gustavo Gilli.
- Butler, J. ([1990] 2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Butler, J. ([1993] 2018). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Casella, G. (2022). Fuertes o venerables, sobre "la mujer" en el barroco español. En G. Radice y J. Sciorra (coords.), *Sistemas y aparatos visuales. Hibridaciones y sincretismo entre Europa y América (Siglos XVI y XVII)* (pp. 21-37). La Plata, Argentina: EDULP. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/129264>
- Gombrich, E. (1982). Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al Norte y al Sur de los Alpes. En *El legado de Apeles* (pp. 49-81). Madrid, España: Alianza.

- Male, E. (2002). El arte religioso al final de la Edad Media. En *El arte religioso del siglo XII en Francia* (pp. 85-158). Madrid, España: Editorial Encuentro.
- Valerio, A. (2016). La Biblia, las mujeres y la crisis de la Europa moderna. En M. Giordano y A. Valerio (eds.), *Reformas y Contrarreformas de la Europa católica (siglos XV-XVII)* (pp. 11-38). Madrid, España: Verbo divino.
- Villegas Candia, C. (2010). Representación icónica de la Virgen María en la obra de Francisco Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo. [Tesis de Maestría]. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101303>
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, España: Egales.

## Fuentes

- MUNIFICENTISSIMUS DEUS (1950). Constitución apostólica de Nuestro Santísimo Señor Pío XII por la Divina Providencia en la que se define como Dogma de Fe que la Virgen María, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celeste. Recuperado de <https://www.mercaba.org/PIO%20XII/asuncion.htm>

## CAPÍTULO 2

# Lo “femenino” y la “mujer” en Las Gracias de Botticelli, Rafael y Rubens

*María Guimarey*

### La colonial-modernidad, lo “femenino”, la “mujer”

*Las condiciones de vida son también condiciones de vista*

María Puig de la Bellacasa, THINK WE MUST

Hacia finales del siglo XV y comienzos del XVI, se inició el proceso de consolidación del sistema definido como colonial-modernidad (Segato, 2016), cuyas convenciones normativas aún hoy siguen vigentes en muchos aspectos. Al calor de las políticas expansionistas europeas, se constituyó un mundo integrado que vinculaba a las metrópolis con las colonias en una totalidad. Pero esta totalidad no era homogénea, sino que presentaba un diferencial de prestigio y de poder entre sus términos basándose en una concepción binaria de lo Uno y lo Otro en un marco de relaciones y posiciones desiguales. Lo Uno se configuró desde entonces como el universal de lo “Humano”, aparentemente neutro, y ocultó estratégicamente sus condiciones de situación (masculino, blanco y europeo) haciendo pasar por “naturales” las desigualdades que *Él* mismo produjo respecto de lo Otro. Mientras tanto, lo Otro se erigió como un término incompleto y siempre en referencia obligada a lo Uno, contribuyendo así a perpetuar aquellas asimetrías. Dicho proceso coincidió a su vez, con la propagación de la filosofía neoplatónica que cristalizó una amalgama total entre las temáticas cristianas y aquellas provenientes de la tradición pagana sin riesgo de herejía. A partir de allí, convivieron en las artes figurativas personajes e historias bíblicas con escenas tomadas de la mitología grecolatina que desde entonces poblaron las producciones pictóricas. En ese contexto, el tema iconográfico de las diosas griegas conocidas como las Tres Gracias cobró relevancia (junto con otros) y se constituyó, según la historiadora del arte feminista Griselda Pollock (2010), en “una de las representaciones canónicas paganas de lo *femenino*” (p.349). Sin embargo, desde una perspectiva crítica lo “femenino” puede definirse como un conjunto de atributos que producen efecto de sustancia en imágenes que están históricamente situadas y son socialmente convenidas. Lo mismo sucede con la categoría de “mujer”, que se puede abordar como construcción discursiva de carácter político e histórico que proyecta sobre la superficie de los cuerpos una falsa apariencia de verdad natural y a-histórica, ilusoriamente

autoevidente. Por consiguiente y reformulando la afirmación propuesta por Pollock, las representaciones de las mencionadas diosas paganas se transformaron en canónicas de aquello *que se entiende* por “femenino” y por “mujer”. Esta redefinición pone en tensión las construcciones de género que sus representaciones habilitaron de manera situada y en diálogo con las relaciones sociales de su contexto. Además, abre perspectivas de análisis críticas del sistema de colonial-modernidad descripto, problematizando las representaciones normativas a las que dio origen. Se propone en consecuencia, abordar al arte como práctica productora de unidades coherentes de materia y de forma que, mediante procedimientos de selección, jerarquización y combinación, (re)produce imágenes y visiones normativas del mundo a partir de la repetición de las figuras socialmente convenidas. Las identidades de lo que entendemos por “femenino” y “mujer” al interior de la práctica artística derivarían por un lado de los usos discursivos que cada obra particular presenta y, por el otro, de los modelos socialmente (re)conocidos que tienen ante todo un carácter asignativo y una fuerte carga ideológica. Para tal fin, la propuesta del presente trabajo es analizar las obras *Alegoría de la primavera* de Sandro Botticelli (1477 – 1482), *Las Gracias* de Rafael Sanzio (1503 - 1505) y *Las Tres Gracias* de Pedro Pablo Rubens (1630 – 1635) partiendo de los siguientes interrogantes: ¿qué figuras de carácter asignativo respecto de lo “femenino” y de la “mujer” contribuyeron a solidificar las representaciones de las Tres Gracias en el proceso de consolidación de la colonial-modernidad? ¿Qué procedimientos y recursos artísticos se encuentran presentes en las obras dedicadas a dicho tema iconográfico en lo que respecta a la construcción del relato y el aspecto compositivo, entre otros? Se sugiere que, la separación del mundo público y el privado, con la consecuente minorización del segundo respecto del primero, conllevó la relegación de ciertos valores convalidados como positivos al mundo del hogar y la familia. Estos últimos serían a su vez, y a partir de entonces, corporizados de forma alegórica en la “mujer” y lo “femenino”.

## Historia del arte, género y sexo

*No es la sexualidad lo que obsesiona a la sociedad, sino la sociedad  
la que obsesiona la sexualidad del cuerpo*

Maurice Godelier, THE ORIGINS OF MALE DOMINATION

Para abordar el análisis propuesto, se retoma a Joan Scott (1996), quien señala que

Los historiadores del arte han abierto un nuevo campo mediante la lectura de las implicaciones sociales de los retratos realistas de mujeres y hombres. Esas interpretaciones se basan en la idea de que los lenguajes conceptuales emplean la diferenciación para establecer significados y que la diferencia sexual es una forma primaria de diferenciación significativa (p. 291).



De ello se colige que el género es una categoría útil para el análisis histórico. Al instituirse como la forma primaria mediante la cual se articula el poder (aunque no la única teniendo en cuenta la raza y la clase social), opera como un elemento clave de las relaciones sociales basadas en las diferencias *naturalizadas* que distinguen los sexos biológicos. A través de la producción de símbolos culturalmente disponibles que actúan como conceptos normativos, éstos limitan, contienen y estabilizan las posibilidades de significación de todos los cuerpos sexuados. Es así que, entendido como categoría teórica de análisis, el género permite problematizar las interrelaciones entre los sujetos individuales y la organización social que los rodea abriendo así posibles perspectivas de cambio. Por consiguiente, tensionar las representaciones dedicadas a las diosas griegas desde esta categoría, permitirá desentrañar las relaciones que instituyeron significados de carácter normativo referentes a la “mujer” y a lo “femenino” en el proceso de consolidación de la colonial-modernidad.

Es muy significativo señalar también que fue precisamente en el siglo XVII cuando el sexo se definió según un modelo bicategorial desde distintos campos epistemológicos<sup>5</sup> convergentes (Dorlin, 2009). Si tenemos en cuenta que lo que percibimos como *sexo biológico* conlleva siempre rastros de una gestión social de la reproducción y de una identidad sexual impuesta, entonces extrañarnos de la genitalidad como un dato *a priori* puede contribuir a desmantelar las construcciones socialmente convenidas alrededor de los cuerpos atribuidos femeninos (o masculinos, si fuera el caso). A partir de la imposición del modelo socio político de la colonial-modernidad, el género será comprendido como un sistema de pares binarios “hombre / mujer” o “cultura / naturaleza” cuyos términos se encuentran esencializados como a-históricos y universales sobre una base supuestamente biológica. En definitiva, un campo determinante y determinado que otorga inteligibilidad a los sujetos en un sistema de relaciones. Este sistema constituyó a la “mujer” como hembra biológica de la especie, en tanto ser marcado y objetivo cuya corporalidad ya no tiene propiedades pasivas porque es considerado un agente y no un recurso (Haraway, 1995). En contraposición estaría lo “masculino” asumido como lo Uno desde una posición de dominación ilusoriamente neutra y des-encarnada. A partir de entonces, el género actuó como una categoría prescriptiva que promueve la permanencia atemporal de la representación binaria de la diferencia sexual, generando construcciones discursivas cuyas interpretaciones son siempre limitadas. Entonces, ¿cuáles son las relaciones entre lo “femenino” y lo “masculino” que las representaciones de las Tres Gracias habilitan y qué ordenamiento del mundo suponen?

En consonancia con lo expuesto hasta aquí, las identidades de género que se ven naturalizadas por las prácticas artísticas mediante la solidificación de las construcciones discursivas en torno a la “mujer”, obturan a su vez el carácter dinámico y político de la categoría produciendo marcas de identidad. En este punto, y como advierte Monique Wittig (2006), es necesario distinguir

---

<sup>5</sup> Entre estos campos están “la fisiopatología del temperamento, la anatomía de los aparatos genitales y luego de las gónadas (los testículos y los ovarios), la información hormonal (hormonas llamadas femeninas y masculinas), la genética (los cromosomas XX, XY)” en Dorlin Op. Cit, p.37

cuidadosamente “entre las mujeres (la clase dentro de la cual luchamos) y la mujer, el mito” (p.38). La autora sostiene que

lo que nosotras consideramos causa y origen de la opresión, es solamente la «marca» que el opresor impone sobre los oprimidos: el «mito de la mujer», con sus manifestaciones y efectos materiales en las conciencias y en los cuerpos apropiados de las mujeres. La marca no preexiste a la opresión (Wittig, 2006 p.34)

Es decir que para que la “mujer” fuera vista de una determinada manera primero tuvo que ser construida como tal. Esta construcción imaginaria tiene valor de *mito*, en la medida en que es asumida como dada y verdadera como algo que está ya ahí. La identidad de la “mujer”, entonces, se ve reificada, ya sea por el dato genital o por atributos entendidos como “femeninos” produciendo marcas que la definen en el marco de relaciones asimétricas de poder. En consonancia con esto, Judith Butler (2018) propone pensar en la discursividad en este caso de las prácticas artísticas, como parte del acto performativo (entendido como práctica social que pone en relación a los sujetos), en la medida en que otorga sentido y significado a las categorías de “hombre” y “mujer”. Esta autora sostiene en consecuencia que “la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (p. 266). Por consiguiente ¿qué modelos de época socialmente convenidos son (re)producidos en y por las obras dedicadas a las Tres Gracias contribuyendo así a reforzarlos y perpetuarlos?

## Las Gracias de Botticelli, Rafael y Rubens

*La política construye el género y el género construye la política*

Joan Scott.

Las Cárites, más conocidas como las Tres Gracias encarnaban de forma alegórica un conjunto de cualidades que eran tenidas por agradables y positivas como son la belleza, el júbilo y la abundancia. Estas diosas eran representadas en un trío, una junto a la otra, con cuerpos atribuidos femeninos y mayormente desnudas. Las obras aquí analizadas pueden ser leídas en una progresión temporal que va desde fines del siglo XV y comienzos del XVI (Botticelli y Rafael) hasta el siglo XVII (Rubens), en un proceso que da cuenta de la progresiva separación del mundo público y el privado. A este último se le asignó un lugar inferior y minorizado (lo Otro) respecto del ámbito público (lo Uno) dentro de un esquema binario de jerarquías, quedando alejado de la política y de toda posibilidad de intervención en los discursos del poder. Así, el mundo privado se vio circunscripto a la vida familiar y a la salvaguarda de ciertos valores entendidos como moralmente positivos. La “mujer”, que se vio relegada a este ámbito, fue constituida como portadora

y guardiana de dichos valores, entendidos a partir de entonces como “femeninos” siendo éstos corporizados en su *natural* condición de hembra biológica reproductora de la especie.

Según señala Michael Baxandal (1978) la representación de temas mitológicos no estaba ligada a las convenciones representativas marcadas por la tradición, como era el caso de los religiosos. Es por esta razón que, según el historiador, es posible rastrear en las imágenes dedicadas a temas del repertorio grecolatino referencias a los gustos y modas propias de la época en que eran producidas<sup>6</sup>. *Alegoría de la primavera* de Sandro Botticelli (1477 – 1482) como *Las Gracias* de Rafael Sanzio (1503 - 1505) corresponden al Renacimiento y al Alto Renacimiento italiano, respectivamente. En el caso de *Las Tres Gracias* de Pedro Pablo Rubens (1630 – 1635) se trata de una obra de estilo Barroco de origen flamenco. Si bien existen diferencias estilísticas y geográficas entre ellas, es posible trazar algunas líneas de continuidad y ciertas regularidades. Respecto de la obra de Sandro Botticelli lo primero que se advierte es la clave tonal que domina la obra. Los dioses y diosas que integran la escena se encuentran en un entorno boscoso en semipenumbras, que contrasta con la claridad de los personajes y sus vestimentas. Este efecto produce una tensión entre fondo y figura que puede ser leída en términos del par binario “naturaleza / cultura”. Aquel entorno oscuro e indistinto haría referencia al mundo de lo “natural” en contraposición al mundo de lo “Humano” que es ordenado y claro. El mundo de la “cultura” al que pertenecen los personajes, se distingue del fondo por su alta luminosidad otorgándole mayor claridad visual y por ende inteligibilidad. Por otro lado, en esta obra a diferencia de las otras dos, las Gracias no están solas, sino que son parte de una escena más amplia junto a otros personajes. Allí se encuentran Cloris, Flora y Venus entre los “femeninos” y Mercurio, Céfito y Cupido entre los “masculinos”. Mientras que los personajes atribuidos femeninos están en el centro de la composición, los atribuidos masculinos flanquean los límites de la misma. Mercurio y Céfito lo hacen por los costados y Cupido por arriba. Aquel mundo que representaría a la “cultura” definido por contraposición a lo “natural”, está a su vez jerarquizado en su interior, dado que lo “masculino” funciona visualmente como marco de contención dentro del cual sucede la escena. Si “Dios es al macrocosmos como el Hombre es al microcosmos” según la filosofía neoplatónica de la época (Panofsky, 1975), en la obra de Botticelli ese “Hombre” ordenador estaría representado por los personajes atribuidos masculinos. Su aparente neutralidad no es tal, sino que se trata de seres masculinos, blancos y europeos.

Las Tres Gracias eran representadas mayormente desnudas, pero en la obra de Botticelli se encuentran vestidas y peinadas a la moda de la época mientras ejecutan una danza, abstraídas de la escena que las rodea. Este hecho puede contribuir a reforzar la idea de que, en esta obra en particular, las diosas estarían participando de una escena que corresponde a la vida pública, de allí que estén con ropa. En el caso de las obras de Rafael de Sanzio y Pedro Pablo Rubens, las diosas se encuentran solas y desnudas, ocupando la totalidad de la composición. Si bien los

---

<sup>6</sup>“La manera en que el tratamiento pictórico de las agrupaciones de figuras emparentaba con todo ello [las danzas de la época] se ve generalmente mejor en la pintura de temas neoclásicos y mitológicos que en la religiosa. En estos temas el pintor se veía forzado a una invención nueva, en la moda del siglo XV, en lugar de limitarse a refinar y adaptar los moldes religiosos tradicionales a la sensibilidad del siglo XV” Baxandal M. (1978) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill SA, p. 105.

desnudos en el mundo del arte estaban mayormente prohibidos -sobre todo después del Concilio de Trento (1545 – 1563) - en el caso de los seres mitológicos podía darse la excepción. Botticelli ubica a las Gracias en una situación pública, mientras que Rafael y Rubens las presentan solas y desnudas. La constitución del valor alegórico que estas diosas representaban se cristalizaba por medios distintos en cada obra. En el primer caso, es la contraposición con Cloris y Flora como representantes de la fertilidad y con Venus como amor carnal, lo que permite consolidar las virtudes moralmente buenas encarnadas por las Gracias. Las otras diosas son presas de la “natural inclinación femenina” al vicio y a los placeres. En cambio, en las otras dos obras, al estar las Gracias solas y desnudas la solidificación de las virtudes atribuidas a ellas queda restringida a sus corporalidades y, en todo caso, al dato genital entendido como constitutivo y esencializado que las definiría como mujeres. Son los cuerpos atribuidos femeninos de las diosas los portadores “naturales” de los valores alegóricos que ellas encarnan. Además, las tres obras coinciden en ubicar a las diosas en entornos “naturales”. Esta relación entre lo “femenino” y lo “natural” refuerza también el supuesto de que como afirma Monique Wittig (2006) “los hombres son seres sociales y las mujeres son seres naturales” (p.67).

Respecto de la obra de Rafael de Sanzio, el paisaje funciona simplemente como un fondo en segundo plano para la presentación de los personajes. Las Gracias se encuentran tomadas unas con otras por el hombro, y tienen cada una en sus manos una manzana hacia la cual dirigen sus miradas abstraídas. La fuerte carga simbólica e ideológica que tiene esta fruta en la tradición cristiana aparece allí para reforzar la idea relativa a la “mujer” como ser pecaminoso. Si para el neoplatonismo predominante en Italia el mundo de la Antigüedad Clásica formaba parte de una misma revelación junto con la cristiana, entonces las diosas paganas encarnarían una esencia constitutiva y a-histórica que define a la “mujer” como proclive al pecado. A partir de la referencia a la figura bíblica del Antiguo Testamento, Rafael cristaliza esa esencia de lo “femenino” a través de la historia como un dato a priori y repetido. En este sentido, es interesante destacar que fue por estos siglos en los cuales la caza de brujas se instaló como práctica extendida, habilitando el disciplinamiento del cuerpo “femenino” (Federici, 2010)<sup>7</sup>. Estas diosas provenientes de la Antigüedad que el Renacimiento pretendía recuperar como tradición y modelo, confirmarían el supuesto universal y eterno de que la sexualidad “femenina” es tendiente al pecado. Las mujeres pueden contrarrestar esta “natural” inclinación al vicio que está escrita en su destino biológico, solamente si se erigen como guardianas y portadoras de las virtudes moralmente buenas que el poder les impone.

Ya en el período Barroco, la obra de Rubens presenta a las Gracias en cuerpos con un detallado trabajo en la musculatura y la gestualidad, propios de la búsqueda de verosimilitud que

---

<sup>7</sup> “Efectivamente, la lección política que podemos aprender de Calibán y la bruja es que el capitalismo, en tanto sistema económico-social, está necesariamente vinculado con el racismo y el sexismo. El capitalismo debe justificar y mistificar las contradicciones incrustadas en sus relaciones sociales —la promesa de libertad frente a la realidad de la coacción generalizada y la promesa de prosperidad frente a la realidad de la penuria generalizada— denigrando la «naturaleza» de aquéllos a quienes explota: mujeres, súbditos coloniales, descendientes de esclavos africanos, inmigrantes desplazados por la globalización” Federici S (2010) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, p. 32.

define al estilo. Esta obra está compuesta en tres planos que se integran en una totalidad. En el primero están las diosas entrelazadas en complicidad haciendo contacto visual unas con otras. En un tercer plano hay un paisaje de colinas con animales y vegetación en representación del mundo «natural». Intermediando entre estos dos hay un segundo plano que a modo de marco funciona como conector. En éste último, el artista incluyó elementos que traen a la composición el mundo público de la “cultura”. Sobre el lado derecho se ve una fuente de agua con una cornucopia sostenida por un querubín. Por arriba de las diosas hay un arreglo floral a modo de guirnalda y sobre el lado izquierdo cuelgan ropas de la rama de un árbol que representan insignias atribuidas “femeninas” (camisa con bordados y falda). Teniendo en cuenta que el Barroco buscaba representar el clímax de la escena dando cuenta de la dimensión temporal en composiciones dinámicas, la presencia de aquellas ropas estaría indicando que las Gracias habrían estado vestidas justo antes de la escena en la que se encuentran. Es así que, a partir de estos elementos, se infiere que ese espacio donde están las diosas pertenece al mundo privado en el cual nadie las ve y donde sus corporalidades se despliegan. Han dejado atrás sus ropas y el mundo público del poder, para habitar ese otro espacio que, sin embargo, permanece siempre bajo la vigilancia del primero como eje rector y de control. Los elementos que representan a la “cultura” y en definitiva a lo “Humano” rodean tanto a los personajes como al mundo “natural” enmarcando la composición y oficiando de mirada controladora.

En suma, las Tres Gracias tienen siempre como último plano compositivo de referencia el mundo de la “naturaleza” del cual provienen. Cuando se encuentran participando en una escena del ámbito público, como es el caso de la obra de Botticelli, están vestidas y ubicadas en una posición minorizada respecto del Uno ordenador que es “masculino” y no neutral. Por el contrario, cuando se encuentran solas habitan ese mundo privado desnudas, al cual las mujeres fueron relegadas, haciendo de sus corporalidades agentes activos y esencializados de los valores alegóricos que están llamadas a encarnar. Esto funciona en el caso de Rafael como advertencia de su condición “natural” propensa al vicio y en Rubens como contrapunto con aquel mundo público que aparece como marco regulador y de control.

## **A modo de conclusión**

La historia del arte tiende a cristalizar los procesos mediante los cuales se canonizan ciertos motivos o temas por sobre otros, ocultando así su carácter precisamente procesual y político y desentendiéndose de su condición de práctica social productora de discursos instituyentes. De esta manera, se replican una y otra vez modelos significantes que ofrecen una falsa ilusión de universales a-históricos con la consecuente (re)producción de imágenes que conllevan en realidad una fuerte carga ideológica. El género, la raza y la clase son las formas primarias desde y con las cuales se organizan aquellos discursos instituyentes, produciendo patrones y cánones de inteligibilidad que tienen carácter asignativo antes que definitorio. Lo que entendemos por “mujer” y “no mujer”, “blanco” y “no blanco”, “burgués” y “no burgués”, contribuye a su vez a

reforzar, en un movimiento tautológico las prácticas que los instituyen. Es así que es el aspecto normativo de las matrices de inteligibilidad el que opera en los procesos de canonización y obtura toda posibilidad de fuga. Desmarcarnos de estos sentidos habilitando posibles fisuras culturales (Richard, 1993) permitirá corrernos del proyecto disciplinador de ciertas perspectivas sobre otras. En consecuencia, la propuesta de Griselda Pollock de entender a las Tres Gracias como representaciones canónicas paganas de lo *femenino*, invita a desatender el carácter asignativo de su propia definición contribuyendo así a perpetuar las desigualdades que ella misma produce. Aún incluso en el marco de una historia del arte que se pretende feminista, este tipo de formulaciones termina siendo en realidad un conjunto de confirmaciones de aquello que pretendidamente es un hecho. Lo “femenino” que en las Gracias actúa como canónico de la “mujer”, no es más que un conjunto de figuras coaguladas en un determinado contexto histórico con una específica configuración del poder. A partir de la separación del ámbito público del privado y la consecuente relegación de las mujeres a este último, lo “femenino” se instituye como salvaguarda de ciertos valores (atributos alegóricos) que le permiten controlar su “natural” inclinación al vicio llevándola a una vida virtuosa. Es en la concreción del ineludible destino biológico de reproducir la especie y mantener el hogar, que la “mujer” supera su condición pecaminosa y abraza los designios que el poder reserva para ella.

En conclusión, (re)visitar la historia del arte desde categorías como el género, la raza o la clase ofrece una dimensión crítica muy fértil para desandar los constructos mediante los cuales el poder consigue replicarse a sí mismo, sosteniéndose y perpetuándose. Sin dudas, es una tarea ardua y que requiere a su vez de una estricta y constante observancia crítica, descalzándose continuamente de posibles solidificaciones que produzcan pliegues de sentidos cristalizados.

## Referencias

- Baxandal M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill SA.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo Género y Sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Godelier, M en Scott, J. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas Marta (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: PUEG.
- Haraway, D.J. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Panofsky, E. (1975). *Renacimiento y renacimientos del arte occidental*. Madrid: Alianza.

- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Editorial Ensayos Arte Cátedra.
- Puig de la Bellacasa, M en Dorlin, E. (2009) *Sexo Género y Sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión, p.20.
- Richard N (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Scott, J. (1996). «El género: Una categoría útil para el análisis histórico». En: M. Lamas (Comp). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. (pp. 265-302). México: PUEG.
- Segato, R.L. (2016) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Wittig, M (2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales.

## CAPÍTULO 3

# Itinerario de piezas sueltas en edificaciones cristianas del siglo XVI

*Ornella Fasanelli*

*Vinieron. Ellos tenían la Biblia y nosotros teníamos la tierra. Y nos dijeron: 'Cierren los ojos y recen'. Y cuando abrimos los ojos, ellos tenían la tierra y nosotros teníamos la Biblia.*

Eduardo Galeano, LAS VENAS ABIERTAS DE AMÉRICA LATINA (1971)

### Las piezas se desprenden

El comienzo de la conquista de América estuvo movilizado por dos ejes principales: “La ocupación del espacio físico y la propaganda de la Fe” (Gutiérrez, 1982, p. 27). Los grupos exploradores conformados por las órdenes mendicantes de San Francisco de Asís, Santo Domingo y San Agustín de Hipona se abrieron camino en el territorio consolidando poblados y difundiendo el mensaje evangélico. No obstante, ante el encuentro con una diversidad ambiental y con las grandes civilizaciones nativas, el español se vio advertido del condicionamiento previo que significaba lo americano, frente al cual podrá actuar aceptándolo o rechazándolo. En términos del arquitecto Ramón Gutiérrez (1982), en aquel marco de adaptación de lo planificado, los programas arquitectónicos de los edificios religiosos fueron reelaborados por razones cuantitativas y cualitativas:

En el primer caso generadas por la necesidad de atender a una población que superaba holgadamente las experiencias urbanas y rurales del conquistador, las segundas (...) para asegurar el dominio político y la evangelización religiosa, incorporando los valores simbólicos y artísticos con sentido didáctico (p. 28).

De esta manera, se advertirá una influencia americana en la arquitectura del S XVI en los programas de construcción novohispanas donde fueron representados ciertos aspectos nativos con el fin de llevar a cabo una evangelización efectiva; como es el desarrollo de actividades rituales al aire libre que amplió el atrio, la construcción de capillas abiertas y un sistema de posas.



Sin embargo, el proceso de evangelización no solamente involucró la adaptación arquitectónica, sino también la destrucción de templos nativos a partir de los cuales construirían iglesias. Frente a este acto de *violencia simbólica* se desencadena un proceso de simbiosis entre lo cristiano y lo originario presente en diferentes aspectos<sup>8</sup>, siendo uno de ellos las “*piezas sueltas*”. En un intento por profundizar acerca de este fenómeno que no cuenta con una denominación específica, puede mencionarse que suele identificarse por este nombre aquella piedra tallada con motivos prehispánicos que fue removida de su lugar original y pasó a formar parte del edificio cristiano. Entre otras formas de llamarlo puede encontrarse “petrograbado”, o “piezas empotradas”.

Es de interés la reubicación que tuvieron estas figuras en las bases de muros o en el sector posterior de la estructura, es decir, zonas que no se advierten a simple vista. Podría pensarse que aquella elección sobre el nuevo lugar podría sugerir una intencionalidad premeditada, que indicaría un acto rebelde de los indígenas frente a la imposición religiosa y cultural del español, con el fin de resguardar y preservar sus creencias (teniendo en cuenta que los dioses nativos eran considerados paganos). No obstante, también pudieron haber sido utilizadas por los frailes como un instrumento pedagógico durante la evangelización de los mesoamericanos; siendo que, en aquel proceso de enseñanza, se acostumbraba a destacar ciertas características de las deidades prehispánicas que coincidieran con santos, un ejemplo de ello es la asimilación del Sol con Dios Padre.

## Piezas sueltas: descripción y análisis formal

### Pieza N° 1: Catedral de San Buenaventura de Cuautitlán

Un primer tallado en piedra se encuentra en la Catedral de San Buenaventura de Cuautitlán, localidad habitada en principio por chichimecas y luego por tepanecas hasta la llegada de los españoles, según lo mencionado en el Códice Chimalpopoca o Anales de Cuautitlán.

Durante la etapa colonial, Cuautitlán fue uno de los primeros lugares donde los Franciscanos construyeron monasterios y enseñaron la doctrina, siendo un ejemplo de ello la capilla de la Tercera Orden (s. XVIII) que hoy forma parte de la Catedral. En esta gran estructura con muros de estilo herreriano construida entre 1712 y 1732, pueden encontrarse en su dirección norte cuatro piezas con motivos prehispánicos; una de ellas muestra un relieve de andesita con características bidimensionales donde fue tallado un rostro de perfil. [Figura 1] Sus ojos fueron hechos en forma ovalada y con una segunda línea por dentro que representa sus párpados. Es distintivo su cabello realizado a partir de líneas onduladas como una marea y con esferas en las puntas, lo cual podría indicar la posible identidad del personaje retratado: *Axayácatl*, nombre traducido

---

<sup>8</sup> “Durante la siguiente década, algunos líderes indígenas sellaron sus alianzas con los españoles recolectando las imágenes de las deidades que los españoles llamaban “ídolos” y rompiéndola a pedazos ante sus invitados (...) los indígenas probablemente seleccionaban las figuras menos importantes para tal ocasión, protegiendo así las representaciones de los dioses más importantes” (Crewe, 2019, p. 954).

como “el de la máscara de agua”, el tlatoani más joven de Tenochtitlan que nacido en 1450, nieto de Moctezuma Ilhuicamina, se mantuvo en el poder entre los años 1469 y 1481; su glifo se conforma a partir de un rostro humano del que brota una corriente de agua. Es probable que la influencia de *Axayácatl*, gobernante de Tenochtitlán, haya llegado hasta Cuautitlán, debido a la cercanía de ambas localidades.



Figura 1: Forteza Saavedra Ignacio. Barda perimetral sur de la Catedral de San Buenaventura de Cuautitlán, México. 11 de septiembre de 2019. Disponible en <https://www.instagram.com/p/B2QUzljn5mC/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>

## Pieza N° 2: Ex Convento San Martín de Tours de Huaquechula

El siguiente petrograbado se ubica en el ex-Convento de San Martín de Tours de Huaquechula, Estado de Puebla. Los primeros asentamientos en esta localidad datan del año 1110 d.C, con el establecimiento de grupos nativos de Xicalancas y Teochichimecas y, ya en el año 1200 d.C, grupos nahuas efectuaron una segunda fundación, donde fortificaron el terreno y formaron un ejército; la tercera conquista se concretó con la llegada de los españoles en septiembre de 1520. Hacia el año 1530 comenzó la construcción del convento siendo el primer templo de la

orden franciscana. La planta baja fue realizada por los nativos y, una vez finalizada, la obra pasó a manos de Fray Juan de Alameda. En los muros de este edificio, de características platerescas, fueron encontradas seis piezas de similar aspecto a las de Cuautitlán, aunque de mayor tamaño. Originalmente estaban ubicadas en las bases de los muros, pero más tarde fueron removidas y expuestas en el museo del sitio.

Una de las piedras talladas del ex-Convento [Figura 2] se ubica en la base de la estructura y muestra una forma circular. Su datación es posible de adjudicar al posclásico tardío (1200- 1500 d.C) por lo que podría asociarse con los grupos nahuas. Así también, en ella pueden observarse trazos concéntricos que parten de su centro: triángulos, puntos y guardas; en este sentido, su forma circular y los trazos que aparecen alrededor del hueco podrían vincular la pieza con una representación astral, posiblemente del Sol. Refiriéndose a la caracterización brindada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia:

Los discos solares de la tradición azteca por lo común se representan, como en este ejemplo, por medio de círculos concéntricos, con rayos o puntas de flecha que marcan los cuatro rumbos solares y aluden al Sol, de acuerdo con la visión cósmica de los mexicas (INAH, 2000).



Figura 2: Mediateca INAH. Exconvento de San Martín de Tours, Huaquechula, México. 1945. Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A359882>



### Pieza N° 3: Santuario de la Virgen de los Remedios en Cholula

El tercer ejemplo fue encontrado en el Santuario de la Virgen de los Remedios de Cholula. La localidad fue habitada en principio por grupos toltecas hasta la llegada del español en 1519. El edificio en cuestión fue construido en 1594 y consagrado en 1666. Ubicado en la cima de una colina, constituye una estructura de tipo barroca republicana en su interior y neoclásica en su exterior. Durante las excavaciones del siglo XX se descubrió bajo la vegetación de la colina (llamada por los nativos *Tlachihualtepetl*, “montaña hecha por el hombre”) una pirámide que comenzó a construirse cerca del 300 a.C y posiblemente haya sido abandonada en el siglo VIII d.C.

La Gran Pirámide de Cholula es hoy una de las pirámides más grandes del mundo. Diferentes comunidades del área tuvieron participación en el proceso, dedicándole el templo *Quetzalcóatl*, dios que tenían en común. Sin embargo, con su abandono la vegetación cubrió la totalidad de la construcción, lo que le dio una apariencia de colina sobre la que fue construido el Santuario.

En principio, se reconoce que la pieza suelta registrada es de origen volcánico y estaba ubicada a los pies del edificio [Figura 3]. En una indagación acerca del petrograbado en cuestión se toma como referencia el trabajo realizado por el historiador y ex profesor de Historia de América en la Universidad Complutense de Madrid, Luis J Ramos Gómez (1970) quien escribió ampliamente sobre la pieza, identificando a las figuras como un jaguar y una serpiente. Estos dos animales se encuentran en una escena de lucha; la serpiente muerde la pata posterior derecha del jaguar, y esta clava sus garras en el cuerpo del ofidio. Según menciona el autor “La cola del jaguar está patente, pero como rasgo curioso, en la base de la escultura llega a unirse con la serpiente” (Ramos Gómez, 1970, p. 181). Así también, se propone la posibilidad de que aquella fuera realizada por dos manos diferentes, ya que la serpiente presenta menos detalles en sus ojos, tallados con una simple incisión, y los colmillos se ausentan al igual que la profundidad en la boca (Ramos Gómez, 1970). Por otro lado, el jaguar conserva sus dos orejas, dos ojos redondos elaborados a partir de la técnica de abultamiento, posiblemente también se hayan tallado los bigotes ya que fue observado de un levantamiento en la zona de los pómulos pero que desaparece bajo el morro lo cual indicaría lo dicho. Los colmillos del animal fueron indicados a partir de una división de la boca en tres partes, dos de ellas sin rebajar (no demuestran profundidad). Su pata derecha está sobre el cuerpo de la serpiente y la posición del cuerpo agazapado podría representar el momento de aterrizaje luego del salto.

Respecto de la simbología, el jaguar es una figura frecuente en las producciones aztecas y representa la Noche, la Tierra, el Ocaso, el Norte, la Muerte, o a Tezcatilpoca, una de las deidades principales del panteón tolteca y azteca y el oponente de Quetzalcóatl (Dios supremo y creador). Según menciona Ramos Gómez (1970), la figura de la serpiente podría tratarse de Cipactli, basándose en que la pirámide estaba dedicada a Quetzalcóatl y la presencia del jaguar asociada a Tezcatilpoca. Aquí podría estar representándose la famosa lucha de la mitología azteca entre estos dioses duales y antagónicos<sup>9</sup>, que se unieron contra el monstruo Cipactli, el lagarto negro, habitante de las profundidades del agua. El mito cuenta que, al derrotar

<sup>9</sup> En su rivalidad como opuestos (siendo Quetzalcóatl el Sol Diurno y Tezcatilpoca el Sol Nocturno) también había un dualismo ya que ambos dioses eran hermanos de la pareja celestial y creadora Tonacatecuhtli y Tonacacihuatl.

a la bestia, la extendieron formando la tierra, y con sus múltiples ojos nacieron las lagunas y estanques, con sus fosas nasales las cuevas, su espalda formó las montañas y con sus extremidades los puntos cardinales (custodiados por gigantes tlaloques para que el cielo y la tierra no se vuelvan a juntar). Fue en esta batalla donde Tezcatilpoca perdió su pie al sacrificarlo como carnada para atrapar al monstruo.



Figura 3: Ramos J. Luis. Iglesia de La Virgen de los Santos Remedios de Cholula, México. 01 de enero de 1970. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA7070110179A>

#### **Pieza N° 4: Exconvento de Santa Ana, Tzintzuntzan, Michoacán**

La última piedra tallada a analizar [Figura 4] se encuentra en el Ex convento de Santa Ana en Tzintzuntzan, que en lengua purépecha significa *lugar de colibríes*. Denominada la capital del Señorío Tarasco, desde allí se tomaban decisiones de índole políticas, económicas y religiosas del territorio que ocuparon los tarascos, el cual abarcaba casi la totalidad del estado de Michoacán, partes de Guerrero, Estado de México, Guanajuato y Jalisco. Hacia 1522 fue la llegada de Vasco de Quiroga, el español que conquistó el territorio bajo una matanza de nativos.

Sobre las nuevas tierras construyeron los franciscanos el primer convento dedicado a Santa Ana entre finales del siglo XVI y XVII. En el edificio de estilo arquitectónico plateresco y barroco, fueron descubiertas 98 piedras con relieves distribuidas en las paredes siendo difícil distinguirlas entre los demás bloques. Estas piezas sueltas, denominadas *janamus*<sup>10</sup> en la zona, posiblemente

<sup>10</sup> En un diccionario del siglo XVI, *janamu* se traduce como *piedra áspera* (Maturino, [1559] 1983, p. 149)

proviengan del centro ceremonial por el cual Tzintzuntzan era muy reconocido en la época prehispánica. Uno de aquellos janamus muestra una figura antropomorfa con las piernas flexionadas, sobre sus rodillas se apoyan sus codos y pareciera que en sus manos sostiene un objeto alargado. El personaje tallado, según la investigadora Verónica Hernández Díaz (2012) quien teorizó sobre los fragmentos encontrados en el ex convento, puede ser identificado como el *Flautista*, motivo que representa la importancia de los músicos a la hora del ritual como exaltadores de lo sagrado.

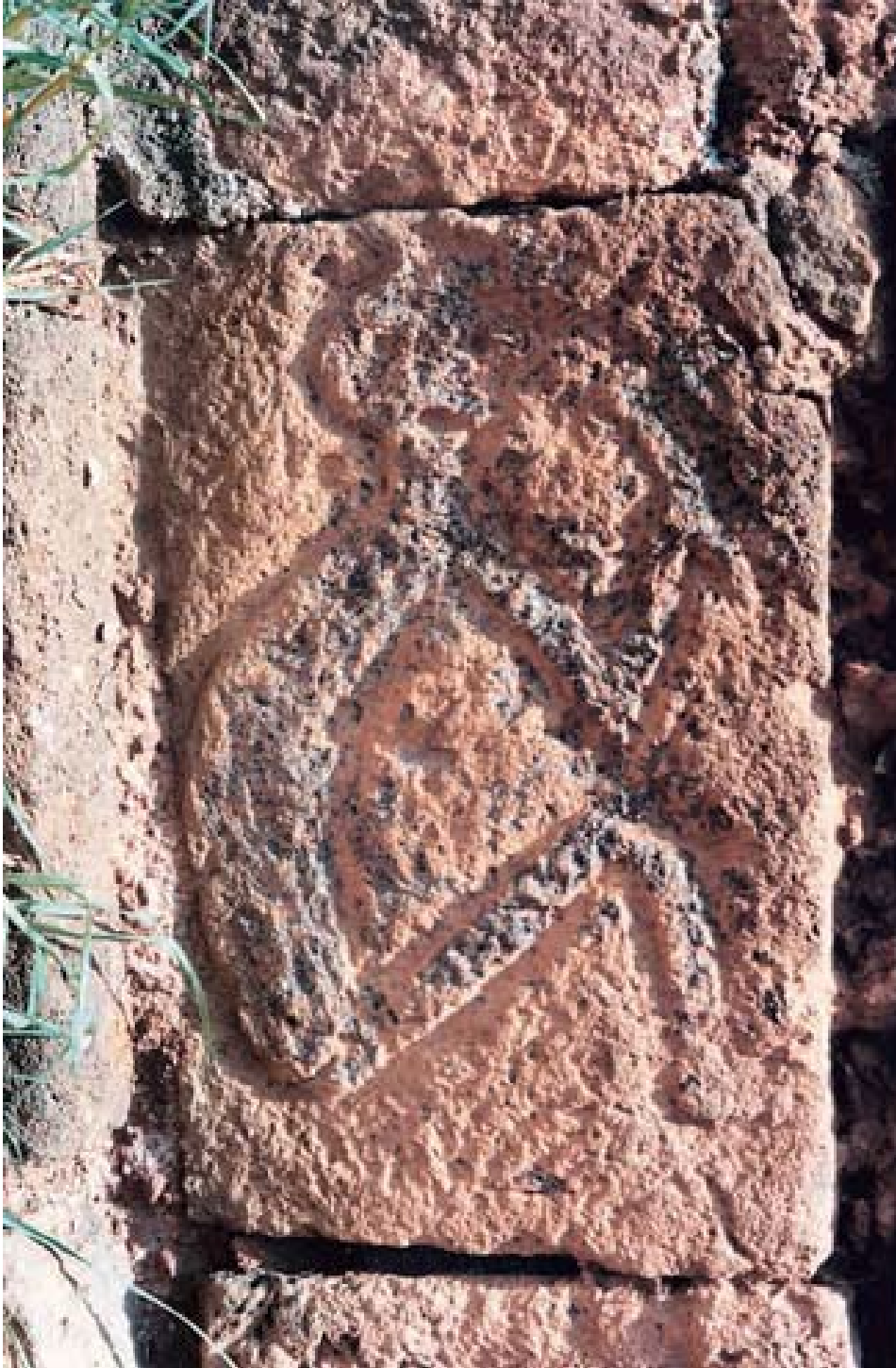


Figura 4: Hernández Díaz Verónica. Capilla del hospital del Convento de Santa Ana de Tzintzuntzan, México. 07 de agosto de 2012. Disponible en <https://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2010.96.2305>

## Importancia simbólica de las piezas sueltas

Es importante tener presente que, en el acto de señalar el uso de los restos desprendidos como acto de rebeldía, se habilita un análisis del valor que las piezas guardan como vestigios de una cultura antigua, como elementos que ayudan en la reconstrucción de creencias y cosmovisiones. Los grabados conservados en aquellas piedras suponen una representación de cómo los nativos no abandonaron completamente su cultura, sino que buscaron la manera de seguir rindiendo tributo a sus dioses en secreto. Al mismo tiempo, esta acción de hacer convivir dos creencias podría pensarse como un acto provocador que cuestiona el verdadero Dios y la auténtica religión. Paralelamente, las piezas sueltas como restos arqueológicos, despiertan los interrogantes por su procedencia original, su finalidad y su función, entre otros cuestionamientos.

En una conversación personal con el arqueólogo mexicano Ignacio Forteza pudo dimensionarse el impacto que tuvo la fusión entre las dos culturas en México, fusión que alcanzó a casi todos los aspectos de la vida cotidiana. Poco fue lo que realmente desapareció de la época prehispánica, “la religión es un caso muy impresionante, porque incluso hubo dioses o deidades prehispánicas que los españoles sustituyeron con algún santo que se pareciera en sus características y atributos, y eso (...) pues es parte del sincretismo” (Forteza, comunicación personal, 2020).

El arqueólogo habló sobre la pasión con la que se llevó a cabo la evangelización en México, lo que condujo a ciertas modificaciones en los planos, como fueron las capillas abiertas, ya que según explica:

era como estaba acostumbrada la gente indígena a realizar sus ceremonias. No les gustaba estar adentro de los templos. Porque la idea de ellos de estar adentro de un templo era algo exclusivo para la elite, para los sacerdotes (...) no podía la gente común, que es lo que se hace en una iglesia católica normal (Forteza, comunicación personal, 2020).

Por ello, estas adaptaciones edilicias facilitaron el proceso de evangelización de los nativos, haciéndolo más familiar a la manera de desarrollar sus rituales.

“Durante la construcción de los primeros edificios cristianos, los españoles se dan cuenta que no podían controlar realmente lo que hacían los indígenas, porque obviamente ellos no construyeron los templos actuales, los construyeron los indígenas bajo instrucciones de los arquitectos ibéricos” (Forteza, comunicación personal, 2020). De los restos de estructuras prehispánicas que fueron destruidas se recolectaba aquellas piedras que presentaban relieves paganos a los ojos de los frailes, por tanto, de acuerdo a lo expresado por el arqueólogo “eran vueltas a tallar, a cortar, si tenían algún bajorrelieve o altorrelieve que fuera pagano a sus ojos, lo quebraban o eliminaban los restos y reutilizaban la roca” (Forteza, comunicación personal, 2020). No obstante, la revisión no era tan exhaustiva, por tanto, como explica el investigador:

y bueno, lo que pasaba es que obviamente estos indígenas ponían las piezas (...) sin el consentimiento de los patrones. Muchas veces con intencionalidad de sincretismo, aunque ellos no usaban esa palabra, sino simplemente de mantener un elemento simbólico-ideológico de ellos en el lugar, ya fuera porque era importante geológica geográficamente en el área espacial y que decidieron mantenerlo (Forteza, comunicación personal, 2020).

Como menciona Forteza durante la conversación, está erróneamente entendido que los edificios cristianos fueron construidos encima de las estructuras prehispánicas, sino que eran erigidos a un costado de ellas, de tal forma que mientras se desmontaba el templo nativo, se erigía la iglesia cristiana.

Acerca de la denominación de *pieza suelta*, menciona lo siguiente: “un término, así como formal no lo tiene... algunos le dicen piezas sueltas, algunos le dicen piezas empotradas, algunos le dicen piezas reutilizadas, creo que va más en el sentido en el que se va a tocar el tema” (Forteza, comunicación personal, 2020).

## Dos culturas colisionan: el sincretismo en la arquitectura religiosa

Empotrar fragmentos tallados con motivos originarios fue considerado como un acto rebelde pero también como una forma de salvaguardar una cosmovisión y una creencia, lo que sin dudas conlleva la fusión de dos culturas, y especialmente dos religiones. En este sentido, según lo afirmado por Ramón Gutiérrez (1981) puede advertirse las formas en que convergen las creencias del indígena y del cristianismo a través de este proceso de simbiosis cultural y de sincretismo religioso.

La etimología del concepto de “sincretismo” proviene del griego *συγκρητισμός* (synkretismós), que significa: coalición de dos adversarios contra un tercero. Su origen posiblemente esté en la adaptación del proyecto de la Conquista que el español trazó; aunque los objetivos de apropiarse y declarar al cristianismo como la religión oficial no fueron modificados, el modo de cumplir con lo establecido tuvo que adaptarse para aceptar a lo indígena como condicionante previo. A partir de esta reestructuración, desde el ámbito de la plástica surgió una simbiosis entre los ideales que sostuvieron los evangelizadores españoles expresados en materiales, formas y técnicas nativas. Aquellas producciones realizadas por manos indígenas evidenciarán la pervivencia de su creencia en un contexto de choque de cultura y lucha por la supremacía de una de ellas.

Este concepto, según el arquitecto, antropólogo y arqueólogo Jordi Gussinyer i Alfonso (1996), afecta por definición:

diversos campos del ambiente cultural de dos pueblos que por determinadas circunstancias entran en conflicto. Incide en cualquier tema del panorama cultural de una etnia o de un pueblo, pero en el ámbito religioso es en el que con mayor frecuencia aplicamos y utilizamos su contenido y su valor como tal (p. 193).



En su trabajo, el autor plantea la manera en la que este proceso se hizo presente en las áreas de urbanismo y religión tanto para el español como para el nativo. El investigador se refiere a la etapa de conquista y evangelización desde la violenta imposición de creencias hacia los nativos y, a la vez, desde el sincretismo en donde confluyen ambas partes (Alfonso, 1996). El primero de estos términos entendido como una actitud bélica e inflexible, de búsqueda de imposición sobre las demás culturas mientras que el segundo apuntó a la integración del “otro” cultural con el fin de evangelizarlo. De acuerdo a las palabras de Alfonso (1996), en el trágico contexto de destrucción de las creencias prehispánicas y de sus centros ceremoniales, los nativos buscaron salvar su cultura incrustando en los muros de las iglesias hispanas, algún componente de las antiguas construcciones.

Este proceso que se manifiesta en el arte colonial, surge en un breve paréntesis cronológico en el que para cumplir sus objetivos “unos y otros aprovechan aquellos momentos de transición e incertidumbre en los que el pueblo mesoamericano, en principio, no concibe todavía la derrota definitiva y los invasores aún no digieren del todo el éxito de la victoria temporal” (Alfonso, 1996, p. 190).

Desde la perspectiva del antropólogo Melville Jean Herskovits, el sincretismo se desarrolla como una “forma de reinterpretación cultural” (Herskovits, 1952, p. 598), ya que los aspectos que componen la cultura (sean de carácter religioso o no) sufren una modificación al entrar en contacto con otra, convirtiéndose en algo novedoso. La pervivencia de rasgos prehispánicos en elaboraciones de contenido europeo durante la etapa colonial en México demostró el choque entre dos culturas, donde una no se impuso sobre la otra como había sido planificado, sino que ambas confluyeron dentro de una misma producción. Aquella síntesis conforma un tipo de situación de orden cultural que H.G Nutini llama *Symmetric Syncretism*, la cual se contrapone a la noción de *Asymmetric Syncretism*, donde la confrontación se distancia de la aculturación y del mestizaje cultural (Alfonso, 1996). En este sentido, el concepto se orienta hacia la fusión y reinterpretación de rasgos culturales de carácter religioso (Alfonso, 1996). Aquella tendencia tiene su vía de expresión en el enfrentamiento de las dos culturas que derivan en una simbiosis, donde el producto resultante no será nuevo, pero si diferente a los dos.

Alessandro Lupo (1996) prefirió hablar del sincretismo como una categoría creada a partir de la experiencia. En un intento de definir los límites del término, busca un punto en común entre las teorías ya existentes, encontrando que, en todos los casos, al mencionar el sincretismo “ha de referirse a las transformaciones que sufren los elementos culturales en el tránsito de un grupo humano a otro” (Lupo, 1996, p. 15).

Es así como las edificaciones cristianas estudiadas dejan expuestos ciertos rasgos sincréticos a través de la presencia de piezas empotradas pertenecientes a construcciones prehispánicas, las cuales contienen simbología referida a la cultura y cosmogonía nativa. De esta manera, en los muros de estos sitios se reinterpreta la confluencia de dos creencias encontradas en un choque cultural.

## Las piezas se ensamblan

El análisis de las piezas sueltas seleccionadas confirma su valor como caso de sincretismo religioso al poder observar en ellas la supervivencia de la imaginería prehispánica localizada en edificios de carácter cristiano. Acerca del petrograbado de la Catedral de San Buenaventura de Cuautitlán, no es el único registrado en la estructura, ya que fueron descubiertos tres fragmentos con iguales características, y en la cara interior del muro orientado al este se encontraron cerca de veintidós cabezas clavadas. Aquella pieza podría cuestionar el planteo que considera únicamente su carácter sagrado, pudiendo entenderse su intención como una resistencia de los nativos hacia la religión cristiana y también a la autoridad del español, a partir de manifestar cuál es su verdadera creencia y su verdadero líder o figura del poder, que sería en este caso, *Axayácatl*.

Se considera la piedra registrada en el ex convento de Huaquechula como otro caso de simbiosis. Allí mismo, fueron documentados cinco casos más de igual técnica (bajorrelieve) y una escultura de bulto. El disco solar identificado muestra su asociación con la cultura azteca, civilización que habitaba la zona a la llegada de los españoles, y que participaron en la construcción del edificio en cuestión. El hecho sincrético no solo puede analizarse como una iniciativa de proteger una creencia, sino también podría expresar una orden de los frailes, donde las piezas talladas eran empotradas en las bases, cercano al infierno, mientras que el resto del convento era construido sobre ellas, más próximo a lo celestial, afirmando posiblemente la supremacía de la religión cristiana por sobre las prehispánicas.

Puede considerarse como otro caso de simbiosis cultural el relieve encontrado a la base del Santuario de la Virgen de los Remedios en Cholula, el cual fue descubierto a los pies del edificio como parte de un conjunto mayor. En relación a la iconografía, como ya fue descrito, aquella pieza podría representar el combate ocurrido entre *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca* contra el monstruo *Cipactli*. A partir de la simbología que presenta se ve reafirmado su carácter sincrético, debido a su localización en la cima de la gran pirámide y a los pies de la iglesia, y también el relato que materializa en un contexto de cristianismo. La intencionalidad podría interpretarse como una acción de último momento de los nativos por salvaguardar sus creencias, ya que los fragmentados fueron enterrados unos sobre otros sin orden aparente.

El último caso de sincretismo se asocia con el petrograbado del Convento de Santa Ana de *Tzintzuntzan* en Michoacán, donde además de aquel fueron encontrados un total de 98 *janamus* tallados con motivos prehispánicos que van desde líneas, formas geométricas hasta figuras antropomorfas. La piedra descrita compone un ejemplo particular, ya que, por un lado, posiblemente hubo un intercambio simbólico entre los pueblos del sur de Estados Unidos, donde el motivo del Flautista era frecuente, y los tarascos, quienes podrían haber circulado por la misma zona. Por otro lado, es posible que el propósito de esta simbiosis guarde relación con la evangelización de los nativos, ya que la pieza forma parte de la pared en la entrada a la capilla del Hospital que se usaba como capilla abierta. Entonces, la disposición de aquel fragmento en el convento probablemente haya sido por orden de los frailes, más

que un acto de rebeldía y supervivencia local. Otro factor que apoyaría este planteo es la funcionalidad del espacio de la capilla como lugar para la enseñanza y predicación de la doctrina cristiana, una de las modificaciones efectuadas en la reelaboración del programa arquitectónico conventual del S XVI.

Se considera que cada uno de los casos seleccionados, descriptos y analizados en el trabajo compone un ejemplo único de cómo el sincretismo actúa en el plano religioso de la conquista dentro del territorio de México central. De esta manera, en el estudio de cada fragmento es importante entenderlos como una individualidad, comparando entre ellos sus similitudes y divergencias para una mejor comprensión de este fenómeno.

En conclusión, puede pensarse que, en esencia, el sincretismo conlleva una fuerza de enfrentamiento entre dos partes divergentes que buscarán su forma de manifestarse en una producción que, en vez de mostrar su contradicción, representa su simbiosis. Rasgos españoles, sagrados o no, convivieron junto a los aspectos prehispánicos que sobrevivieron a la conquista. La evangelización fue el punto de inicio de aquel proceso, donde elementos de la religión cristiana y nativa se fundieron para dar a luz un nuevo tipo de estructura que sirvió como base para la enseñanza y adoctrinamiento, y al mismo tiempo, como el marco perfecto para la pervivencia de costumbres e iconografía originaria.

## Referencias

- Alfonso I Gussinyer Jordi (1996) Sincretismo, Religión y arquitectura en Mesoamérica (1521-1571). *Boletín americanista*, 46, 187-241.
- Crewe, Ryan Dominic. (2019). Bautizando el colonialismo: Las políticas de conversión en México después de la conquista. *Historia mexicana*, 68(3), 943-1000.  
<https://dx.doi.org/10.24201/hm.v68i3.3809>
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (9 de enero de 2019) *Antiguo Convento Franciscano de Santa Ana, Tzintzuntzan, Michoacán*. Recuperado de <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/317-antiguo-convento-franciscano-de-santa-ana-tzintzuntzan-michoacan>.
- Galeano, Eduardo [1971] (2004) *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.
- Gutiérrez, Ramón (1982) *México. El encuentro entre dos culturas. En Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (pp 27-46). Madrid, España: Cátedra.
- Hernández Díaz, Verónica. (2012). El reuso colonial de los janamus en Tzintzuntzan, Michoacán: Una exaltación del pasado prehispánico. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32(96), 5-35. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2010.96.2305>
- Lupo, A. (1996). Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo. *Revista De Antropología Social*, 5, 11. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9696110011A>

Maturino Gilberti [1559] (1989) *Vocabulario en lengua de Mechuacan compuesta por el Reverendo Padre fray Maturino Gilberti de la Orden del Seráfico Padre San Francisco*. Fimax Editores, Mexico.

Ramos Gómez, L. J. (1970) La serpiente y el jaguar: su interpretación en una escultura cholulteca. *Revista Española De Antropología Americana*, 5 (5), pp 179- 195. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA7070110179A>

## CAPÍTULO 4

### El rol de la *mirada* guaraní: encuentros entre el Yo y el *Tú Eterno*

*Milena García Leguizamón*

#### Aproximación al *porqué* de las misiones jesuítico-guaraníes

Durante el siglo XVII y parte del XVIII, la Compañía de Jesús recibió la orden de establecer misioneros en el territorio conocido como Guayrá<sup>11</sup>, a los fines de introducir en el cristianismo al pueblo nativo de los Guaraníes, quienes se mostraron colaborativos a la hora de incorporar la religión, debiéndose destacar el uso de la persuasión por parte de los padres.

Tomando como punto de partida la fundación de la ciudad de Asunción el 15 de agosto de 1537, se puede entender que, si bien en un principio hubo relaciones cordiales entre españoles y guaraníes, con el tiempo esto empezó a cambiar, puesto que hacia 1560, las interacciones dejaron de ser pacíficas, para en cambio tornarse bélicas. Y tras sufrir diversas derrotas, gran parte de los guaraníes fueron sometidos al régimen de la *encomienda*, método medieval surgido en España, que fue utilizado durante la Conquista de América, consistente en entregar a un blanco, un grupo de indígenas que serían utilizados como mano de obra esclava, para a cambio recibir del encomendero instrucción cristiana. Fue entonces que a comienzos del siglo XVII la Compañía de Jesús fue llamada por Hernando Arias de Saavedra, más conocido como Hernandarias, para hacer frente a la crueldad de los encomenderos y poner bajo su protección a 150 mil guaraníes en el interior de reducciones que se fundarían para ese fin. Es así que en 1603 el sínodo de Asunción solicitó al Consejo de Indias y al Rey Felipe III el envío de misioneros jesuitas, dándose la aprobación por parte del monarca en 1608, y produciéndose al año siguiente, la llegada de los primeros trece sacerdotes a la región del Guayrá.

A medida que empezaron a fundarse pueblos y reducciones jesuitas, los españoles vieron una disminución progresiva de la mano de obra indígena para explotar en las diversas plantaciones de la zona, al tiempo que se decretaba en 1612, la abolición de la *encomienda*; razón por la cual protestaron, junto a otras órdenes sacerdotales, en vista también de la pérdida de rentas

---

<sup>11</sup> **Guayrá**: territorio cuyos límites estaban establecidos por el sur, el río Iguazú, al oeste el río Paraná, al este la línea del Tratado de Tordesillas que la separaba del Brasil junto con la costa del Océano Atlántico y al norte el río Tieté. Las misiones jesuíticas se establecieron entre los ríos Paraná, Iguazú, Tibají (límite con territorio portugués) y Paranapanema.

económicas. El motivo por el cual los jesuitas estuvieron protegidos durante un tiempo considerable, se debió a que los misioneros en colaboración con los guaraníes, pagaban tributo a la corona española a partir de la recolección de la yerba mate, planta denominada “el oro verde americano”, ya que “su demanda lo convirtió en el primer producto exportable al resto de las provincias coloniales, y al popularizarse su consumo en todas las clases sociales, fue llevado a España, donde se comercializó comparándolo con el inglés” (Chiodo & Giustozzi, 2008, p.16).

Pese a esto, las misiones jesuitas debieron recurrir a la formación de milicias propias a los fines de protegerse de diversas amenazas externas como fueron los bandeirantes, grupos armados provenientes de Sao Paulo, cuya finalidad era capturar indígenas guaraníes para luego venderlos como esclavos en Río de Janeiro, desde donde serían enviados a trabajar en los ingenios azucareros del Nordeste de Brasil. La caza de indígenas como tal, empezó hacia 1585, pero se tienen reportes procedentes de los padres misioneros, que dan cuenta de su intensificación y concentración en la región del Guayrá, hacia la década de 1620. En consecuencia, se produjo el Éxodo masivo de dicha región hacia áreas más protegidas de lo que hoy día corresponde a la provincia argentina de Misiones y parte de Paraguay.

Un período de prosperidad y relativa paz en la región, volvió a vivirse a causa de que el ejército jesuítico-guaraní liderado por los padres Nicolás Ñeenguirú e Ignacio Abiarú, lograra derrotar a los bandeirantes en la Batalla de Mbororé, el 11 de marzo de 1641, en lo que actualmente es Panambí, Misiones. Y es a partir de este nuevo período de bonanza que el arte barroco guaraní desarrollará nuevas perspectivas y formas de entender y realizar arte, entre las cuales habrá que detenerse en una muy particular, pero variable según el período artístico en que se sitúe el investigador: la *mirada*.

## ¿Qué implica la *mirada* en el arte barroco guaraní?

El acto de *mirar* para el pueblo guaraní implica entender formas diferentes de conectarse tanto con el prójimo como con lo sacro, siendo por tanto un instrumento de educación, estabilidad e integridad social. Además de actuar como un medio del Ñembiso *jováí*<sup>12</sup>, fórmula guaraní que reemplaza la dialéctica europea, implicando la confrontación pacífica de ideas/pensamientos/actitudes que entre ellos son opuestos o diferentes.

Lo primero que debe mencionarse acerca de esto, radica en cómo se mira dentro de la cultura guaraní, porque si bien popularmente se tiende a pensar que antropológicamente en las diferentes culturas se mira de forma similar, esto claramente no es así porque se pasa por alto la diferencia que existe entre *ver* y *mirar*, entendiendo que se *ve* de la misma forma biológicamente hablando, pero se *mira* desde lugares, posiciones, creencias y saberes diferentes, lo cual a todas luces está condicionado por la cultura a la cual pertenece cada individuo. Sin embargo, en el

---

<sup>12</sup> En el vocablo guaraní significa “moler juntos”.

caso del guaraní se aprecia una forma concreta de encontrarse con la sacralidad, porque a diferencia del cristiano que debe mirar hacia los cielos para intentar establecer un vínculo con Dios o con los santos —lo que se traduce en una mirada dirigida hacia arriba o abajo por parte de las figuras representadas— el hijo de Tupá<sup>13</sup> mira de frente, contemplando atraído hacia la belleza y bienestar que le genera encontrarse con lo divino, porque para él, Dios es **porã** (bien y belleza que atraen) antes que poder que domina. Este es el motivo principal por el cual no se encuentran en las misiones obras escultóricas o pictóricas que aludan al éxtasis barroco, estando muy bien documentado por Bozidar Sustersic (2018) el gran rechazo que generó en los nativos los rompimientos de gloria, nombre con el cual se conocía en aquella época a los éxtasis de los santos.

Si bien los guaraníes no se consideraban iguales ante la divinidad, no sentían la necesidad de postrarse ante la misma como sí ocurre en el cristianismo, entendiendo en principio que su cosmogonía se centraba en la relación armónica con la naturaleza, de la cual obtenían todo lo necesario para existir.

Es importante destacar que la forma en que se pintaba o tallaba la mirada de las figuras, sufrió modificaciones entre un período y otro, siendo necesario recordar las características de los mismos, al tiempo que se dan ejemplos que resulten esclarecedores para comprender la relación entre las creencias nativas y la funcionalidad que adquirió el arte barroco jesuítico-guaraní. Sin embargo, hay que hacer una advertencia sobre esta periodización: las fechas que se darán a continuación corresponden a un estimativo realizado por Sustersic a partir de expediciones extranjeras en las que arribaron maestros de diferentes partes de Europa (España, Flandes, Italia, Austria, etc.), por lo que debe tomárselas como una ayuda para poder datar de forma correcta una pieza, pero siempre considerando todos los aspectos competentes a una determinada obra.

## Primer período (1610-1650)

El primer período del arte de las misiones jesuítico-guaraníes se caracterizó por el gran predominio de la pintura, puesto que aquí se está en el tiempo de las grandes migraciones forzosas, en su mayoría provocadas por el violento accionar de los bandeirantes en las selvas de los actuales Argentina, Brasil y Paraguay. Más una vez ocurrida la Batalla de Mbororé (11/04/1641) se dio finalmente una etapa de paz que permitió el asentamiento en pueblos definitivos, que tomaron relativa ventaja sobre otras reducciones que se fueron formando a posteriori. La razón principal de este predominio de la pintura, se debe precisamente a ese traslado forzoso por parte de los misioneros y sus fieles a través de territorios selváticos, aunque también se han documentado y se conservan algunas estatuas horcones de tipo cilíndricas con cabeza y manos ensambladas. Ahora bien, para poder analizar el cómo se miraba en este tiempo, hay que detenerse en la pintura *La Virgen de Habiýú*<sup>14</sup> (1618), obra considerada como

<sup>13</sup> **Tupá**: dios principal de la mitología guaraní, asociado a los rayos y a los truenos.

<sup>14</sup> Véase en *Referencias*.

la pintura más antigua realizada en el Virreinato del Río de la Plata, debido a que originalmente, Itapuá estaba localizada en el margen izquierdo del Río Paraná (actual territorio argentino). La pintura en sí, es un óleo sobre lienzo de 24cm de alto, por 20cm de ancho, localizada actualmente en el Museo Udaondo de Luján, provincia de Buenos Aires. Lo interesante de la misma, radica no sólo en su antigüedad, sino también en el hecho de que a diferencia de la mayoría de las obras jesuítico-guaraníes que se preservan, está fechada y firmada por un autor nativo. En el dorso de la misma, puede leerse *J. M. Kabiýú Fecit Ytapuá (1618)*, lo que permite junto al estilo pictórico de la misma, atribuir la obra a un artista llamado Habiýú, a juzgar por la forma lingüística más acertada dentro del idioma guaraní.

En lo que a su mirada respecta, debe decirse que se trata de un rostro con tendencia a la geometrización de sus elementos, que además posee ojos muy grandes en relación al resto de la cara, una acentuada planimetría y es poseedora de una mirada frontal, que no logra conectarse con la del espectador (aunque lo intenta) y que carece de detalles que nos hablen de realismo o naturalismo en la intencionalidad del artista. Si bien, autores como Sustersic sostienen que el arte jesuítico-guaraní busca superar a la naturaleza en su función del *tú*<sup>15</sup>, esta afirmación puede refutarse analizando obras de períodos posteriores, como es el caso de los ángeles tritónicos de San Ignacio Miní, Misiones, Argentina. Lo importante, sin embargo, es comprender que esta virgen a través de la dulzura de sus rasgos y de la mirada frontal, intenta establecer un lazo con el espectador, siendo entonces uno de los primeros casos de conexión entre el *Yo* y el *Tú Eterno*, entendiendo a la figura de la virgen como ese ser eterno e incorruptible que viene a representar el *porã* del que se habló con anterioridad.

Sin embargo, en esta obra en particular, pudo apreciarse gracias a su estudio con rayos X, el trabajo realizado por el maestro europeo Luis Berger (1586-1639) en el boceto a partir de que parece haber copiado alguna estampa traída desde España y la mano final llevada a cabo por Habiýú, que además de haber acentuado la planimetría de la misma, agrandó el tamaño de los ojos y da indicios que corroborarían la hipótesis de historiadores como Sustersic, acerca de que probablemente era un artesano especializado en pintura corporal y pintura de máscaras, técnicas muy desarrolladas por la cultura guaraní incluso antes del arribo español. A modo de pequeño resumen y dejando el tema abierto a futuras investigaciones, se puede afirmar que la pintura corporal mantenía vínculos de gran fortaleza con el universo mítico, debido a que los guaraníes imitaban a los dioses de su panteón en la utilización de la pintura corporal para determinados eventos (rituales, enfrentamientos bélicos, fiestas, etc.), ya que según sus relatos, deidades como Tupá, Yacy<sup>16</sup>, o Kuarahy<sup>17</sup> son portadores de elaborados diseños corporales con los cuales demuestran no sólo su status, sino también su poder, belleza y rol.

---

<sup>15</sup> Sílabas guaraní utilizadas para expresar miedo o asombro.

<sup>16</sup> **Yacy**: Dios de la Luna, personificación de la noche.

<sup>17</sup> **Kuarahy**: Dios del Sol, hermano mayor de Yacy y personificación del día.



## Segundo período (1650-1700)

Un segundo momento se caracteriza por el envío de gran cantidad de grabados, imágenes, láminas y pan de oro para su utilización en retablos, desde Europa. Este período es uno de los primeros en mostrar el gran potencial de la que posteriormente pasará a denominarse escuela jesuítico-guaraní. Aquí ya se trabaja tanto la pintura como la talla de gran tamaño, junto a otras artes como la metalurgia, la retablística, entre otras, conservándose una cantidad de obras considerables de este período. A grandes rasgos, se caracterizó por el uso de la policromía en las esculturas y por el desconocimiento de la perspectiva, el escorzo y el claroscuro en la pintura.

Para poder ejemplificarlo, tomaremos a *La Inmaculada Tupásy* de la Colección Prof. Héctor H. Scheanone, talla policromada datada hacia finales del siglo XVII, que aportó un testimonio fidedigno acerca de la evolución en el estilo misionero, a causa de que en su ejecución se combinaron el sistema de capa ahuecada -se buscaba simular el volumen de la pieza y dar cuerpo sin demasiado peso a las esculturas de grandes dimensiones- y de pliegues aplanados, técnica que anunciaba lo que se estilizaría en el próximo período. Es una lástima que no se tenga mayor información sobre la pieza, debido a estar en una colección privada; pero en lo que refiere a su rostro, se aprecian varias diferencias respecto a *La Virgen de Habiýú*, sobre todo en las proporciones de los diversos elementos que componen el rostro, notando una disminución en el tamaño de los ojos junto a la reducción de la geometrización predominante en el período anterior. Acercándose ojos, nariz, boca y fisonomía facial en general a un naturalismo leve, pero que a causa de esto permite generar una mayor conexión entre espectador e imagen votiva. Véase a detalle el tratamiento del color en la mirada, ya no es más un simple contorneado del color, sino que aquí se percibe una ligera desaturación del azul para obtener los diversos matices que dan vida a los ojos, al tiempo que las mejillas sonrojadas y acompañadas de una leve sonrisa permiten conectar con el porá presente en la virgen.

## Tercer período (1691/1700-1730)

El gran predominio de la escultura, caracterizado con el movimiento en zigzag de las telas, los pliegues largos despegados del cuerpo de manera angulosa y rígida, la preferencia por los rostros juveniles (narices respingadas, dulces ojos y carnosas bocas), la incorporación de relatos a las mismas y la predilección por los grupos escultóricos; marcan el camino seguido por los escultores guaraníes, junto a lo que debe mencionarse la fuerte influencia italiana traída por el hermano José Brasanelli (1658-1728) quien supo generar una transición entre el Barroco italiano y el Barroco misionero-guaraní, respetando la libertad creativa de los escultores nativos puestos a su servicio. Será precisamente esa libertad creativa, la que llevará al rechazo de los rompimientos de gloria antes comentados, pero incluso se irá más lejos, al proponer el reemplazo de caracteres europeos, en pos de rasgos guaraníes, que

es lo que ocurre con el *San Miguel venciendo al demonio* (1700), localizado en el Museo Cabildo de Pilar. Este, pese a conservar rasgos faciales europeos, posee una cabellera más acorde a la mentalidad indígena. Llama la atención que, aunque se encuentra en una actitud beligerante y victoriosa ante un demonio, su mirada es dulce y pacífica –no correspondiéndose con la acción que está llevando a cabo- además de carecer la conexión con el creyente, que tan bien se logró en el estilo anterior.

En cuanto al demonio, se observa que posee una coloración y morfología inusual en términos iconográficos, porque se aleja mucho de la representación cristiana del mismo, para en cambio acercarse a la representación de un hombre-yagareté, el cual corresponde a un ser mitológico guaraní, conocido como *Yagareté-Avá*. Bozidar Sustersic (2010), quien en su descripción de la escultura demuestra desconocer completamente la existencia de este ser mítico en el folclore, lo describe como un ser inventado por el escultor, pero la realidad es otra, porque claramente se aprecia en la obra que se trata de un ser antropomorfo con atributos de felino. De hecho, para dar al lector una noción general del mismo, se dirá que eran brujos guaraníes malignos, los cuales mediante un cuero de Yagareté y un sahumá con plumas llevaban a cabo un ritual para lograr su transformación en un ser con garras, fauces y pelaje similar a este felino, pero que conservaba ciertos rasgos humanos. La explicación más factible a que hoy día la estatua sea de color grisáceo, parece ser una descoloración de la misma. Será, sin embargo, la mirada del demonio la que transmita mayor dramatismo a la escena, porque los ojos hinchados y rabiosos parecen dirigir toda su rabia hacia San Miguel, quien lo mira con dulzura mientras pisa su pecho y dirige su espada aparentemente hacia su cuello, lo cual también remite al mito guaraní, que indica que se debe decapitar al Yagareté-Avá para evitar que resucite.

En esta obra en particular, no hay un encuentro entre el *Yo* y el *Tú Eterno*, pero bien que se da uno entre el *Bien* cristiano y el *Mal* guaraní; tratándose de una temática a reflexionar en futuras publicaciones.

#### Cuarto período (1730-1768)

Sobre el cuarto y último período del arte jesuítico-guaraní podemos decir varias cosas a modo general: en principio, que ya es posible hablar de una escuela artística propiamente dicha porque posee su estilo particular (planimetría y frontalismo de los cuerpos, geometrización estilizada en el armado de diversas figuras, gusto por los rasgos autóctonos por sobre los europeos, entre otros) que es perfectamente reconocible y diferenciable de otras escuelas americanas del mismo período. Durante este período es perfectamente apreciable que los artesanos-artistas guaraníes se habían apropiado de técnicas europeas, para su utilización en creaciones propias y originales, en el sentido de que se alejaron de la mera copia de obras traídas desde el otro lado del Atlántico, por lo que es importante recordar que:

Los modelos jesuíticos se basaban en tendencias diferentes; básicamente clásicas, tardo-renacentistas, manieristas y barrocas, (...) La desmesura barroca se encuentra en el extremo opuesto de la austera sensibilidad guaraní. Expresado fundamentalmente en las formas abstractas de la pintura corporal, el ajuar plumario, la cestería y la cerámica, el sentido estético nativo chocó enseguida con la figuración realista europea que suplantaba esas expresiones (Escobar, 2008, p.26).

Lamentablemente esta etapa no duró mucho más que 38 años, a causa de la expulsión de los jesuitas producida en 1767, por el Decreto Real conocido como *Pragmática Sanción*, establecida por el rey español Carlos III en el Palacio de El Pardo, el 2 de abril de 1767. Tras lo cual, las reducciones quedaron bajo administración civil o de otras órdenes religiosas como la franciscana. Si bien la mayor cantidad de los pobladores nativos siguieron viviendo en las misiones, no faltaron las huidas hacia la selva, con el fin de preservar la libertad, la cultura y las tradiciones autóctonas que lograron resistir a la persuasión jesuita.

Para poder ejemplificar el cuarto período, se analizarán los rostros de los ángeles tritónicos protagonistas de la Fachada- Retablo del Patio de los Padres de San Ignacio Miní, Misiones, Argentina. La obra, está fechada entre 1725 y 1730, por lo que podría hablarse de su carácter transicional, aunque debido a la geometrización de las formas, sus rasgos guaraníes, la planimetría y el frontalismo en los cuerpos, puede perfectamente ser considerado como ejemplo de este período. Lo interesante de estos ángeles radica en que:

A simple vista parecen ser femeninos a juzgar por el busto y dirigen su atención hacia los laterales del portal con la mirada y con una de sus alas extendidas pareciendo que con este gesto invitan a pasar al interior de la iglesia, mientras que la otra ala se encuentra retraída. Sus cabellos son cortos y con un aspecto más bien masculino, a la vez que sus vientres se encuentran desnudos marcando fuertemente las costillas y un vientre un tanto hinchado. Sus colas realizan una torsión y sólo muestran escamas en las aletas, siendo lisas en el resto (García Leguizamón, 2022, p. 5).

Es precisamente en la mirada y el gesto que se logra ejemplificar el encuentro entre el Yo y el *Tú Eterno*, porque estos ángeles son los mensajeros que invitan a encontrarse con lo sacro en el interior de la iglesia, sin necesidad de tener esculpidos los detalles de los ojos, valiéndose del gran tamaño de los ojos y las muescas dulces del rostro, junto a la direccionalidad de las alas.

## Algunas consideraciones finales

Con todo lo visto hasta aquí, se puede fundamentar el gran valor que la mirada tuvo dentro de la cultura guaraní, además de que los padres jesuitas supieron rápidamente utilizarlo a su

favor para intentar transmitir el cristianismo a los habitantes nativos. Si tuviésemos que simplificar lo que implica este encuentro entre el *Yo* humano-corpóreo y mortal, con el *Tú Eterno*, intangible, incorrupto, bueno y bello, debería empezar diciéndose que cumplía una función educativa acerca del desarrollo de la conciencia social del individuo, además de tener un rol importante en la percepción de la cosmogonía y la sacralidad (Dios es porã -bien y belleza que atraen- antes que poder que domina); ocupaba un rol central dentro de la cultura guaranítica, a partir de entender que la cultura de este pueblo se basa fundamentalmente en la comunicación oral y gestual; y finalmente, es muy importante comprender que el rechazo de los rompimientos de gloria europeos se debió precisamente a la incapacidad de comprender el concepto teológico de los mismos, porque esto no ocurría en la religión guaraní.

El tema es muy interesante para seguir profundizándolo, pero junto al rol de la mirada, en este trabajo fueron surgiendo inquietudes nuevas que deberán indagarse con mayor detalle en futuras investigaciones. Tal vez dejando de lado la clásica visión eurocéntrica de autores como Sustersic, que cuestiona todo en base a los aportes europeos, pero olvidándose por completo del factor cultural indígena en cuanto a los saberes míticos y religiosos. Lo cual pudo comprobarse en este escrito con el análisis de la escultura de *San Miguel venciendo al demonio* (1700), del Museo Cabildo de Pilar, la cual nos habló de un mal guaraní (el Yaguareté-Avá) en vez de uno cristiano como lo es Satanás. Será cuestión de seguir investigando y revisando el trabajo de autores predecesores.

## Referencias

- Amigo, Roberto; Escobar, Tito & otros (2008). Catálogo Imaginería Religiosa. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Paraguay.
- Colambres, Adolfo (2008). Los Guaraníes. Senderos de los pueblos originarios de América. Ediciones Del Sol.
- García Leguizamón, Milena (2022). Ángeles ¿tritónicos? de San Ignacio Miní: sobre cómo la persuasión jesuita incursionó en la mitología guaraní y en los hombres delfín del Paraná. 5° Jornadas JEIDAP, Facultad de Artes UNLP.
- Chiodo M. F. & Giustozzi V. E. (2008). Rutas alimentarias: el caso de la ruta de la yerba mate. Recuperado:  
<https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1408/1/TFPP%20EEYN%202020%20CMF-GVE.pdf>
- Sustersic, Bozídard (2014). Imágenes Guaraní- Jesuíticas. Paraguay, Argentina, Brasil. Centro de artes visuales Museo del Barro, Paraguay.
- Sustersic, Bozídard (2018). José Brasanelli. Pintor, Escultor y Arquitecto de las Misiones Guaraní-Jesuíticas, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Paraguay.

### **Páginas web consultadas**

Cantero, J. (2017). Misiones Historia. *Virgen de Itapúa*. Recuperado de: <https://misioneshistoria.com.ar/investigaciones/15-posadas-cuna-del-arte-pictorico-argentino-de-la-mano-de-habiyu>

Otero, S (s/f). Identidad Cultural. *Yaguareté-Avá*. Recuperado de: <https://www.identidad-cultural.com.ar/leernota.php?cn=5277>

## CAPÍTULO 5

# La Fiesta de conmemoración de San Martín de Tours en Buenos Aires

*Karen Gabriela Gómez*

### Introducción

Si nos detenemos a pensar en la figura de San Martín de Tours y en su importancia para los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, seguramente no tengamos una rápida respuesta. Tampoco nos resultaría relevante el día 11 de noviembre como una fecha especial entre los feriados del calendario, ya sean religiosos o civiles. Pero, ¿Por qué debería sernos significativa esta fecha en particular?

En la época colonial, el escenario resultaría completamente distinto, ya que este santo representaba una personalidad destacada y popular que se conmemoraba con gran fervor. Entonces ¿Qué sucedió para que la festividad perdiera su devoción con el paso del tiempo?

Las fiestas desarrolladas en honor a San Martín de Tours, entre los siglos XVII y XVIII, acontecían en forma sobresaliente. Sus preparativos comenzaban con anticipación y participaban de ella todos los ciudadanos, desde los maceros hasta el alférez real quien aludía por medio del estandarte, al rey y a su soberanía. Los festejos iniciaban desde la mañana con manifestaciones civiles en el Cabildo y continuaban con una gran procesión que llegaba hasta la Iglesia mayor donde se celebraba una ceremonia en honor al santo patrono.

Dada la importancia de este evento su posterior disolución resulta un interrogante ¿Esta se produce simplemente por la pérdida de interés y el deterioro de la veneración o entraron en juego otros aspectos sociales, políticos o financieros? Los últimos estarían posiblemente vinculados con la disolución del Cabildo, entidad legal encargada de la representación del ciudadano, donde se tomaban todas las decisiones económicas y administrativas.

A partir del año 2011, para festejar el 432° aniversario de la fecha en que se lo eligió como patrono de Buenos Aires, la Dirección General de Cultos dependiente del Gobierno de la Ciudad buscó mediante la recreación de la celebración reanimar la imagen y espiritualidad del santo. Para ello se emplearon actores, escenografía y vestuario en eventos que trataron de ser fieles al original, llevando a cabo actos frente al Cabildo porteño, que incluyeron la tradicional escena del paseo del estandarte real, una misa en la catedral metropolitana, bailes típicos, espectáculos y juegos de época para los visitantes interesados en interactuar.

Ante esta situación nos preguntamos: ¿Qué nos producen estas recreaciones? ¿Poseen el mismo poder simbólico y cultural que en la época colonial? En este artículo se retoman estos interrogantes para indagar sobre las significaciones de la festividad de antaño y sus reelaboraciones en el presente.

## **Vida y obra**

Según la información otorgada por Marcos Vanzini (2011), San Martín de Tours nació en el año 317 d. C en Panonia, actual Hungría, en el seno de la familia de una oficial del ejército romano. Tanto en su infancia como juventud fue educado para cumplir con el mandato paterno: una carrera en el orden militar del imperio. Es durante este período que San Martín conoció la fe cristiana y comenzó a esconder su catecumenado, ya que su familia continuaba profesando los cultos de sus antepasados romanos.

A sus 15 años, obligado por su padre, ingresó de forma oficial a las milicias donde continuó hasta el año 356 d.C que consiguió retirarse. Liberado de sus obligaciones militares y debido a su deseo de profundizar en el camino de la fe, en un principio se trasladó a Poitiers en la provincia de las Galias, actualmente Francia, para encontrarse con el obispo de esa región quien lo ordenó sacerdote. Luego de emprender un viaje de búsqueda interior, permaneció durante 10 años en una vida monástica, hasta que en el año 371 muere Liborio, el obispo de la ciudad de Tours y debido a su conocida fama de santidad, Martín es nombrado obispo a pesar de su propia negativa. Desplegó su caridad y celo apostólico durante más de 25 años, hasta que falleció el 8 de noviembre del año 397. Se lo conmemora el 11 de noviembre debido a que, según las antiguas tradiciones, fue enterrado en esa fecha en el pueblo de Tours.

## **Patrono y protector de la Ciudad de Buenos Aires**

El primer intento de asentamiento que se llevó a cabo en Buenos Aires, en 1536, resultó en un rotundo fracaso. La penetración en el territorio argentino por parte de los españoles se realizó principalmente desde Perú por las quebradas del noroeste, desde Asunción hasta el Río de La Plata y desde Chile por los pasos cordilleranos.

Pasados 46 años desde ese primer intento de población realizado por don Pedro Mendoza, se realizó una nueva expedición al mando de Don Juan de Garay, en la cual tras encontrar un lugar propicio y luego de haber convocado a un grupo de sesenta y cuatro hombres, se buscó fundar la ciudad.

Según las normas reales vigentes en ese tiempo para fundar una población se tenían que cumplir una serie de actos que completaban la lectura y firma del acta: se debía constituir el Cabildo y elegir a sus miembros, hacer una traza repartiendo las tierras con los pobladores y

alzar el terreno destinado a la plaza mayor. Luego de realizar esos actos se tomaba posesión de la ciudad en nombre del Rey.

Siguiendo a Andrea Jáuregui y Marta Penhos (1999), para el trazado de la ciudad, la cuadrícula fue el punto de partida escogido, en el centro del cruce de paralelas y perpendiculares la plaza adquiriría la máxima importancia, funcionando como espacio regulador, alrededor del cual se levantaban los edificios sedes del poder religioso y civil, allí la iglesia funcionaba como el referente visual de la nueva población.

En cuanto a los miembros del Cabildo, fueron los primeros en constituirse bajo la categoría de vecinos. Este grupo se basaba en hombres nobles con familias o bienes distinguidos, quienes se encontraban al servicio del Rey. La participación en tal evento los posicionó en un alto status social.

A los pocos días de la fundación, dichos representantes del Cabildo se reunieron para darle a la ciudad un santo protector. Es así como el 20 de octubre de 1580 se eligió, mediante un sorteo, a San Martín de Tours como patrono y custodio divino de Buenos Aires. A partir de ese momento su nombre adquirió gran relevancia para la ciudad.

## **La fiesta como mecanismo de adoctrinamiento**

Desde el momento exacto en que se produce la colonización, la religión católica tuvo una posición dominante y uno de los métodos utilizados por la iglesia en el proceso de evangelización de los pueblos autóctonos, fueron las fiestas.

En América latina como los nativos tenían las celebraciones muy arraigadas a su cultura, los misioneros utilizaron este aspecto a su favor, creando una estrecha relación entre la fiesta y el cristianismo. Tal como plantea Celsa Carmen García Valdés (1989):

Los religiosos, con el objetivo de hacer atractivo el cristianismo, rodearon de la máxima solemnidad la simple catequesis y el culto cristiano. Coros de niños amenizaban y realzaban con sus cantos e instrumentos musicales los actos de la liturgia. Las procesiones eran frecuentes y las festividades religiosas y patronales se convertían en auténticos festejos repletos de colorido y suntuosidad, pues conscientes de que los nativos no aceptarían aquello que no estimaban, se rodeó al cristianismo de una característica aureola de solemnidad (p. 254).

Es así, que se utilizó la fiesta como un método de dominación y coerción a través de adornos, tales como la música y el baile, que lograron envolver a los indígenas y de esta forma inculcarles la religión católica. Incluso en ciertos casos las deidades locales fueron utilizadas, siendo plasmadas en los santos católicos. Se produjo una simbiosis entre el calendario festivo católico e indígena. Esto nos lleva a cuestionarnos sobre cómo estaba conformada la población antes de



la colonización y como se vio modificada posteriormente a la conquista, tomando las palabras del Instituto Geográfico Nacional (2020) podemos determinar que:

En el actual territorio de Argentina se asentaban numerosos grupos étnicos, que presentaban distintas formas de organización política y cuyas prácticas de subsistencia eran diversas. En el momento inicial de la conquista, en el Noroeste, las Sierras Pampeanas y la Mesopotamia habitaban pueblos que practicaban la agricultura, mientras que en el resto del territorio vivían principalmente tribus nómadas dedicadas a la caza y recolección (p.6).

En la época colonial, según García Valdés (1989), la organización de las fiestas proporcionó a los miembros de las comunidades un sistema de cargos como mecanismo de prestigio social, de control del poder y un sistema de integración en torno a la figura del santo que, aunque foráneo acabó convirtiéndose en símbolo del pueblo. Estos aspectos están presentes en Buenos Aires, donde la iglesia poseía un papel protagónico en la vida de los ciudadanos ya que, como mencionamos, funcionaba como un ordenador social garantizando la existencia de jerarquías, clases dependientes y subordinadas. La actividad nuclear de la sociedad colonial era el culto cristiano, “(...) el valor supremo y del que en cierto modo los demás serán reflejo, era sin duda la devoción religiosa. Ella estaba ligada a la participación activa en las celebraciones tanto generales como las relativas a las agrupaciones particulares de culto (...)” (González, R; Sánchez, D; Fukelman, M.C, 1998, p.51).

El calendario de celebraciones de esta época era muy basto, contaba con fechas fijas de eventos eclesiásticos, como también festividades dedicadas a alguna deidad en particular, como es el caso de las fiestas ligadas a los santos que patrocinaban la ciudad, como San Martín de Tours en los que participaba plenamente la comunidad.

## **Fiesta colonial San Martín de Tours**

Tal como se mencionó, entre las celebraciones más importantes que se organizaron en Buenos Aires en la época colonial se encontraba la fiesta de conmemoración a San Martín de Tours. En este periodo no podía apreciarse una división marcada entre lo meramente eclesial y lo estrictamente civil, la dimensión religiosa era parte de la estructura social colonial. Las funciones religiosas eran un aspecto central de las festividades de la época. Tal como plantea Vanzini (2011) en esta celebración, el control principal lo tenía el Cabildo y no el clero como debía esperarse. Esto se debe a que, como la elección del patrono de la ciudad había sido un acto formal del proceso de su fundación, era esa institución civil la encargada de financiar la fiesta y rendirle honor al santo.

Los preparativos del evento comenzaban varios días antes, con anticipación se nombraba a los encargados de organizar los distintos momentos de la fiesta como así también se disponía a los vecinos que colaborarían en la limpieza de las calles y el adorno de las casas, ya que toda la

ciudad debía estar en condiciones para el evento. A partir del siglo XVII las autoridades dispusieron que los edificios más importantes como el fuerte, el obispado y el Cabildo debían ser iluminados con lámparas de aceite y grasa de potro en el día de la fiesta de San Martín de Tours.

Las manifestaciones en honor al santo patrono comenzaban por la mañana del 11 de noviembre. Se reunían en la vereda del Cabildo las autoridades de la ciudad vestidos con trajes de gala y montados en caballo adornados con costosos aperos y a ellos lentamente se sumaban los vecinos. Mientras la marcha se iba organizando se colocaban al frente los maceros, vestidos con trajes de terciopelo rojo y llevando relucientes mazas de plata de Potosí, procurando despejar el camino ya que detrás de ellos se colocaban las autoridades y por último los vecinos. El grupo se dirigía hacia el fuerte donde buscaban al gobernador y desde allí, escoltados por soldados de la guarnición toda la comitiva, se trasladaba a la casa del alférez quien los recibía con el estandarte real en sus manos, este se colocaba a la derecha del gobernador montado a caballo, comenzando la marcha a través de las calles de la ciudad culminando con la llegada a la iglesia mayor, actual Catedral Metropolitana, donde eran recibidos por el representante más importante del clero, el obispo. En este tipo de eventos se puede apreciar claramente quienes eran más importantes:

En estas sociedades tradicionales las fiestas y celebraciones pautaban los tiempos y ritmos de la vida social. Buscaban consagrar y legitimar un determinado orden político y social. Pero junto a su intencionalidad legitimadora la fiesta puede mirarse como un hecho social y cultural a través del cual una sociedad, una comunidad o un grupo celebra algo y al mismo tiempo se celebra a sí mismo (Fradkin, 2012, p. 199).

Ya instalados en la iglesia, comenzaba la parte estrictamente litúrgica de la fiesta con la celebración de la misa en honor al patrono. En ella, el alférez ayudado por dos ediles trasladaba el estandarte real hacia el altar mayor colocándose del lado del Evangelio y terminada la ceremonia repetían el mismo recorrido de forma inversa, el estandarte real quedaba en exhibición en la casa de su portador acompañado por un piquete de soldados.

El día concluía frecuentemente con una gran concentración popular donde se realizaban diversas actividades, una de las atracciones más importantes eran las corridas de toros realizadas en improvisadas arenas que se preparaban en la plaza mayor. Ésta no era la única atracción que los porteños disfrutaban en la conmemoración de su patrono, también se realizaban fuegos artificiales, carreras de sortijas y el llamado juego de caña. A partir del siglo XVIII las autoridades del Cabildo agregaron a los festejos la representación de breves comedias en improvisados tabladillos levantados en la actual Plaza de Mayo.

Parece indudable que, si bien la festividad está ligada obviamente con fechas del calendario ritual, va mucho más allá de eso ya que muestra de qué modo se expresa la intrincada trama de relaciones entre la iglesia católica, las formas de ejercicio del poder en el ámbito de esa sociedad ibérica y las tensiones sociales. Los rituales reafirman el poder, desplegándose en el espacio público de la celebración. Los siglos XVI al XVIII forman parte de la transformación del ritual en términos tradicionales, hacia el ritual espectáculo de las sociedades modernas.

## El estandarte real y su rol en la fiesta

El 11 de noviembre de cada año, en oportunidad de los festejos por San Martín de Tours, se paseaba el estandarte real por las calles que rodeaban la plaza mayor. Marchar con este elemento era un altísimo honor reservado durante el siglo XVII y XVIII para el alférez real. Se trataba de un cargo codiciado por su respetabilidad, aunque muchas veces eludido por los gastos que representaba, este puesto implicaba una gran visibilidad pública para quienes gastaban su dinero en nombre del rey. Ocuparlo implicaba ser el representante de la monarquía en la sociedad, junto con el estandarte real simbolizaban la vida de la colonia, la presencia misma del soberano español y ante el cual se debían ofrecer actos de respeto y fidelidad.

El alférez real portaba un lujoso y costoso traje, el cual solo era utilizado en los actos públicos, hecho de pana e hilos de plata, se enfatizaba con él su importante status social. El de la fig. 1 por ejemplo, perteneció al último alférez Antonio de Escalada. El traje estaba en sintonía con la moda europea, junto a la casaca desabrochada y larga se utilizaba un chaleco ajustado, calzón corto con presilla bajo las rodillas, chupa de encaje y zapatos negros con hebilla de plata.

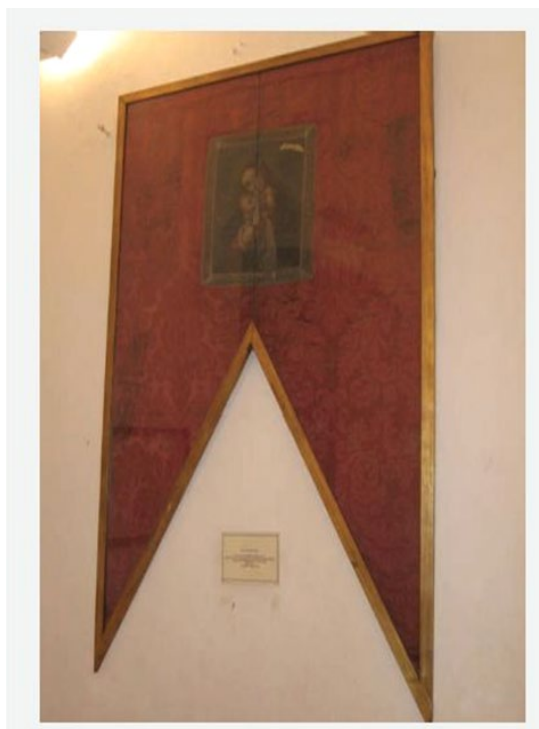


*Fig. 1: Traje del Alférez real, Museo Histórico Nacional del Cabildo y Revolución de Mayo. Siglo XVIII.*

En cuanto al estandarte real, el 11 de noviembre de 1589, el capitán Hernando de Mendoza teniente de gobernador y justicia mayor de Buenos Aires, entregó el estandarte real del Rey Felipe II al alférez Francisco Bernal quien hizo el juramento de tenerlo y defenderlo. Esta es la primera mención que se hace del paseo del pendón en los acuerdos del Cabildo. (Porro Girardi, 2008).

Se trataba del único estandarte que se paseaba sólo por la víspera y el día del santo patrono de la ciudad, como también en la no tan repetida proclamación de un nuevo soberano. Estas ceremonias que presentan una fuerte motivación ideológica, en ellas se mezclan lo político y lo simbólico, fueron un claro mecanismo utilizado por la corona para la representación y exaltación del monarca.

El estandarte real de la ciudad de Buenos Aires, realizado en el Siglo XVII (Fig. 2), presentaba en el centro como imagen de veneración a la Virgen María.



*Fig. 2: Estandarte Real, Museo Histórico Nacional del Cabildo y Revolución de Mayo. Siglo XVII. Autor desconocido.*

Se trata de un estandarte de color rojo carmesí, con bordes y flecos dorados. De un lado se encontraban bordadas las armas reales y del otro se encontraba un óleo realizado mediante la técnica del claroscuro en un cuadrado de 43 cm de alto por 35 cm de ancho. A pesar de la poca nitidez de la obra, podemos apreciar dos figuras que se encuentran de forma centrada sobre un fondo liso: una mujer que sostiene sobre su cuerpo con una sola mano, a un niño. Gracias a las características de los personajes y lo que parece ser un halo sobre la cabeza de la mujer se puede determinar que se trata de la Virgen María y el niño Jesús representando su íntima unión.

Tal como se mencionó, la religión adquiriría una inmensa dimensión en la vida diaria de Buenos Aires y la utilización de la Virgen en el estandarte es una prueba de ello, se trata de la manifestación de la gran devoción que se tenía a la madre de Dios y el nivel de culto que se le otorgaba a su protección.

## Escudo de Armas de Buenos Aires

El escudo de armas de Buenos Aires (Fig.3) es un óleo confeccionado por encargo del Cabildo. En él se encuentra, en primera instancia el escudo español de los Austrias rodeado por columnas. En el lateral superior izquierdo una madre y su infante quienes, debido a sus características, vestimenta y lo que parece ser un halo sobre sus cabezas, podrían ser la Virgen María y el niño Jesús. Mientras que del lado derecho se encuentra un obispo, identificado mediante su vestimenta y báculo, podríamos atribuir que se trata de San Martín de Tours por ser éste el patrono de Buenos Aires, sería lógico si consideramos que se presentan estos personajes simbolizando la bendición y la protección que ofrecen a la ciudad y la corona. En la parte inferior de la composición se encuentra lo que parece ser el escudo de armas del año 1649 rodeado por dos barcos.

Esta imagen es una conjunción entre la representación del gobierno real, el imaginario católico y la navegación como instrumento de la expansión española.



Fig. 3: Pintura del Escudo de Armas de la ciudad de Buenos Aires, Museo Histórico Nacional del Cabildo y Revolución de Mayo. 1744.

## Motivos de su disolución

Como ya se ha dicho, la fiesta de conmemoración de San Martín de Tours era financiada por el Cabildo en lugar de la iglesia por ende cuando éste se extingue en el año 1811 la festividad comenzó a tener dificultades. Además, desde ese momento ya no se utilizaba el estandarte real sino un nuevo estandarte, modificando una parte crucial del evento.

En tiempos de Juan Manuel de Rosas se intentó fortalecer la festividad mediante diversos cambios en su organización y gracias a ello perduró por varios años, aunque a finales del siglo XIX con la llegada de una gran cantidad de inmigrantes y la introducción de nuevas deidades y cultos, la imagen del patrono fue perdiendo vigor. Se incorporaron nuevas festividades y celebraciones cívicas que respondían de mejor forma a las necesidades político/religiosas de la época y aunque los motivos cambiaban, se reunían en ellos casi los mismos dispositivos religiosos, civiles y lúdicos que en la conmemoración de San Martín de Tours.

La amalgama entre festividades cívicas y sacralización religiosa, evidente ya en las ceremonias que la monarquía católica ordenaba realizar, se mantuvo y acrecentó a partir del estallido revolucionario. Los nuevos festejos se organizaban a partir de modelos antiguos para instalar las actuales legitimidades políticas. Tras la guerra, se generó un contexto que implicó para la Iglesia una crisis particular:

Las jurisdicciones eclesiásticas se fragmentaron y las autoridades religiosas locales se vieron impedidas de tomar contacto con las sedes de poder extraterritoriales como el arzobispado de Charcas o la misma Santa Sede. El no reconocimiento de la Santa Sede de las decisiones políticas que el proceso revolucionario en el Río de la Plata, impuso que la cuestión del Patronato se dirimiera rápidamente (Fradkin, 2012, p.206).

## Fiestas actuales en conmemoración a San Martín de Tours

A partir del año 2011, para celebrar el 432° aniversario de la fecha en que se eligió a San Martín de Tours como patrono de Buenos Aires, la dirección general de cultos dependiente del Gobierno de la Ciudad, buscó mediante la recreación de las tres fiestas: civil, religiosa y popular, reanimar su imagen y espiritualidad, y para ello emplearon actores, escenografía y vestuario en eventos que trataron de ser fieles al original. Estos se desarrollan en el transcurso de la tarde y se iniciaron con una presentación audiovisual que aportaba al espectador un contexto acerca de la historia de San Martín de Tours y su relación con la ciudad. Luego los actores ejecutaban la puesta en escena del tradicional paseo del Estandarte Real por las inmediaciones de la Plaza de Mayo, anterior Plaza de la Victoria. En la fotografía (Fig.4) se puede observar a los maceros, hombres encargados de abrir el camino para las autoridades, con sus trajes rojos en el frente de la procesión y justamente detrás de ellos, se encuentra montado a caballo quien representa a alguna autoridad de la época, posiblemente al gobernador. A su derecha podemos observar una



copia del estandarte real que, al igual que el original, posee la imagen de la Virgen y el niño sobre una tela de color rojo carmesí con los bordes y flecos dorados. Rápidamente se advierte que éste no es portado por el alférez como era habitual, sino por quien parece ser un soldado.



*Fig. 4: Foto del evento de recreación, Buenos Aires. 2011. Fotografía: Luisa Medina Sánchez. Gentileza Dirección General de Entidades y Cultos de la Ciudad de Bs As.*

Una hora después de ese acto se lleva a cabo la misa en honor al patrono en la Catedral de Buenos Aires, presidida por el Monseñor Joaquín Sucunza. De la celebración eucarística también participa la parroquia ortodoxa de San Martín de Tours y la parroquia San Martín de Tours, dos instituciones que le rinden culto al santo. En esta misa como en la original se coloca el estandarte real al lado del evangelio (Fig.5), aunque un elemento que difiere es que se ubica por delante de lo que parece ser una imagen de San Martín de Tours.



*Fig.5: Misa en honor a San Martín de Tours, Catedral de Buenos Aires. 2013. Fotografía: Amalia Retamozo. Gentileza Dirección General de Entidades y Cultos de la Ciudad de Bs As.*

Para finalizar el evento, se llevan a cabo juegos de época como la taba, el sapo, tumbalata, el gallito ciego y la herradura, como así también bailes típicos, espectáculos artísticos y un gran desfile de los grupos de recreación histórica y los centros tradicionalistas.

## Consideraciones Finales

A lo largo del trabajo pudimos comprender la importancia de San Martín de Tours para la ciudad y por consiguiente la relevancia social y cultural de su fiesta de conmemoración a lo largo de los años. Teniendo esto como referencia, es comprensible su valor para la época colonial ya que, como se mencionó anteriormente, en este periodo no podía apreciarse una división notoria entre lo meramente eclesial y lo estrictamente civil debido a que lo religioso era parte de la estructura social y las funciones religiosas eran un aspecto central de las festividades de la época. A pesar de ello, con el paso del tiempo, la independencia de la corona y la introducción de nuevas festividades que enaltecen la identidad argentina y su independencia con el gobierno español, la fiesta de conmemoración de San Martín de Tours perdió vigencia y dejó de cumplir con las necesidades actuales.

Si bien a partir del año 2011, el gobierno de la ciudad comenzó a recrearlas nuevamente tratando de repetir su organización tradicional, éste no se compara al original. Se limita a ser un evento atractivo para los ciudadanos y turistas, donde se puede contemplar y tener una aproximación de nuestras tradiciones pasadas. Podríamos considerar que el motivo de las recreaciones es reanimar la imagen del santo y ratificar su valor como protector local, aunque este propósito no se cumple por completo ya que, a pesar de que el evento despierta la curiosidad de algunos ciudadanos, San Martín de Tours no obtiene el reconocimiento y aprecio masivo que poseía en siglos pasados. Esto nos lleva a pensar que simplemente podría tratarse de un evento que busca generar un espectáculo turístico y atractivo sobre las antiguas costumbres coloniales.

## Referencias

- Fradkin, R. (2012). *Historia de la provincia de Buenos Aires: tomo 2. De la conquista a la crisis de 1820*. Buenos Aires, UNIPE/ Edhasa. Pp. 183- 215.
- García Valdés, C. C. (2007). Fiesta y poder en los virreinos americanos», en CAMPOS VERA, N. (ed.): *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz, pp. 253-259.
- Garavaglia, J. C. (2002). "Del Corpus a los Toros: fiesta, ritual y sociedad en el Río de la Plata colonial". En *Anuario del IEHS* N° 17, UNICEN. Pp. 391-419.
- González, R. Sánchez, D., Fukelman M. Cristina. (1999). *Arte, culto e Ideas Buenos Aires Siglo XVIII. Arte Argentino de los siglos XVIII y XIX*. La Plata: FIHAAR, Minerva.



- Instituto Geográfico Nacional. (2020). Argentina y el mundo: Formación del territorio. ANIDA. Atlas Nacional Interactivo de Argentina. Instituto Geográfico Nacional. Disponible en: [https://static.ign.gob.ar/anida/fasciculos/fasc\\_formacion\\_territorio.pdf](https://static.ign.gob.ar/anida/fasciculos/fasc_formacion_territorio.pdf)
- Jáuregui, A., Penhos, M. (1999). "Las imágenes en la Argentina del período colonial. Entre la devoción y el arte". En J. E. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*. Vol. 1. Pp 45- 100. Buenos Aires: Sudamericana.
- Porro Girardi, N. R. (2008) "La costumbre en la Génesis del real estandarte de Buenos Aires (Fines del siglo XVI a principios del siglo XIX). En Soberanes Fernández J. L; Martínez de Codes R. M. (Coords.) Instituto de Investigaciones Jurídicas: Homenaje a Alberto de la Hera. México D.F: UNAM. Pp. 639-657. Recuperado de: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/6/2548/30.pdf>
- Vanzini Marcos; Coordinado por Federico Suarez. (2011). "Por Buenos Aires con San Martín de Tours". 2ª edición. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://cdn2.buenosaires.gob.ar/cultos/sanmartintours.pdf>

## CAPÍTULO 6

### Al rescate de la Corona de los Andes

*Ambar Mateos y Horacio Millán*

#### Introducción

La *Corona de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Popayán* [fig. 1] es una extraordinaria obra de orfebrería colonial hispanoamericana que, durante más de 300 años se utilizó para adornar y acompañar una imagen procesional de la Virgen de la Inmaculada Concepción en la Catedral de Popayán, Colombia.

¿Pero cuál es la esencia y razón de existir de esta pieza única? ¿Conserva el mismo valor hoy que al momento de su creación? ¿Su observación en una vitrina, casi en condiciones de laboratorio, no establece una grieta insalvable para comprender su dimensión y valores esenciales, así como su importancia cultural? ¿Puede un objeto de culto permanecer fiel a su esencia, preservando su significado y finalidad, cuando se encuentra exhibido en un museo? Estos son algunos de los interrogantes que intentaremos dilucidar en este artículo. Para ello recorreremos brevemente la historia de la colonización en América a través del arte, la introducción de la nueva religión en reemplazo de las creencias locales, la presencia de los ritos y las devociones marianas y su pregnancia en tierras americanas; y la creación, función, historia y devenir de la propia *Corona de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Popayán*, conocida como Corona de los Andes, para tratar de comprender su verdadero y originario significado.



Fig. 1, *Corona de la Inmaculada Concepción de Popayán*, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fotografía: Horacio Millán, 2017.

## Contexto Histórico y Cultural: de Virreinos y Colonias

La conquista y evangelización que impusieron los españoles cuando llegaron a América provocó, en muchos casos, fuertes resistencias por parte de los originarios que se oponían a las formas más extremas de transculturación. Desde una mirada epistemológica eurocentrista, la cultura local fue vista y adecuada al hombre “civilizado” y quien escapara de ella resultaba sujeta al prejuicio de “salvaje”; es de esta forma cómo el colonizador veía al indígena (Cuché, 1996). Los conquistadores llegaron a explotar las tierras y producir mercancías con la materia prima local, esclavizando y dominando al americano en todos sus aspectos.

La conquista del Nuevo Mundo no solo se llevó a cabo mediante violentas matanzas, sino que también se sirvió de la evangelización como instrumento de dominio, para reemplazar antiguas creencias con el cristianismo, la nueva religión introducida desde Europa. Esta función resultó fundamental en el proyecto colonizador, y la idea de que Dios estaba del lado de quienes conquistaban servía para legitimar cualquier acción.

Al considerar al americano como un ser carente de cultura, incivilizado y salvaje por sus extremas diferencias culturales se inicia su evangelización, con el auxilio de talleres y escuelas, e importando artistas extranjeros que pudieran transmitir y adoctrinar a través de sus saberes y criterios plásticos. La introducción de las diferentes artes, pintura, escultura, arquitectura, grabados, orfebrería, así como numerosos tratados europeos fueron instrumentales en esta transformación espacial y cultural.

La transculturación ocurrida en la región provocó modificaciones tanto culturales como territoriales por parte de Europa, como de América, en la incorporación de ideas y pensamientos que, transversalmente, afectaban a la producción artística. Estos procesos se pueden observar en la Corona estudiada y en su significación religiosa. En América la imagen de su portadora se muestra afectada y adecuada, de manera tal que sirva eficazmente a la hora de profundizar el dogma como vehículo de control frente al Nuevo Mundo.

En estas extensiones, en el campo de la arquitectura se erigieron edificaciones conventuales con el propósito de reagrupar a los indígenas en nuevos pueblos; fundaciones en un principio itinerantes (tal el caso de las enramadas), donde las órdenes mendicantes pudieron llevar a cabo la tarea misional, y establecer procesiones y rituales. La necesidad del conquistador de reformar América convirtiéndola en un territorio eclesiástico generó nuevos centros urbanos materializados en atrios, conventos y plazas, respetando el espacio al aire libre de tradición prehispánica para optimizar el vínculo de conversión de los nativos.

Resulta frecuente en este momento la factura de objetos artísticos móviles como esculturas y pinturas, ejecutados con mano de obra americana (en el caso de la Corona de la Inmaculada Concepción se estima que sólo intervinieron artistas españoles en su fabricación). Los talleres, con creadores venidos del Viejo Continente, siguieron los lineamientos del Reino de España en la aplicación del dogma y la enseñanza de las técnicas; creando objetos transculturados, en los que el hacedor autóctono incorporó su propio criterio precolombino.

Este flujo creativo generó grandes obras pictóricas, escultóricas y murales que proponían una temática religiosa como la Coronación de la Virgen y la Vida de Cristo. Algunas, realizadas en América, también sirvieron a la conversión del local, como es el caso de las ejecutadas por el italiano Bernardo Bitti, quien con sus pinturas realizó grandes aportes a la didáctica y difusión de la religión; encontrándose entre su más frecuente iconografía la imagen de la Coronación de la Virgen, de capital importancia durante la colonia (Estrabidis Cárdenas, 1989). Así se materializó de igual forma este asunto en la orfebrería, como en el caso de la Corona, sirviendo eficazmente para el culto y logrando una conexión más cercana con la divinidad, que superó el marco de la bidimensión pictórica.

## La devoción de la Inmaculada Concepción de María

Con fuerte presencia durante el barroco, pero originándose en la Edad Media, la devoción mariana fue introducida en la América colonial por los conquistadores españoles como herramienta de evangelización de los nativos para afianzar la presencia de la religión. Su elección no es azarosa, ya que se establece una equivalencia entre ella y la Madre Tierra prehispánica desde la figura femenina salvadora, pura y madre (Mancilla Mamani, s.f.). Esta hibridación favorece la empatía de los americanos reforzando su evangelización.

En reacción a la Reforma Protestante, España se constituye en la fuerza defensora del catolicismo Contrarreformista, impulsando el culto a las imágenes para hacer llegar la doctrina al pueblo, en una sociedad fuertemente sacralizada y en una postura enfervorizada. Esta forma de acción se trasladó de manera similar a América, donde al igual que en la metrópolis experimentaron un importante auge las procesiones de Semana Santa, en las que la ciudad toda se transformaba en un templo consagrado a la fe. Es a través del traslado de imágenes por las calles que se refuerza el credo como una forma de difusión de la fe en la que las escenas de la Pasión cobran vida (Hernández Redondo, 2004).

En este contexto adquiere fundamental importancia la difusión del culto a la Virgen como intercesora ante Cristo para la redención, siendo la Inmaculada Concepción un motivo permanentemente repetido. Esta doctrina sostiene la creencia en su pureza en el momento mismo de la creación e infusión del alma en el cuerpo, preservado inmune de toda mancha de pecado original en atención a su función futura de madre de Jesucristo. Acerca de ello Elisa Vargas Lugo (1982), expresa:

Esta doctrina se extendió desde el siglo XI, y a pesar de las controversias que hubo, se siguió propagando y fue a principios del siglo XIV cuando el sabio Duns Escoto dio solución clara y precisa a la discusión, estableciendo la distinción entre la redención liberativa, reservada al género humano en general y la redención preservativa, concedida especial y solamente a la Virgen María, aumentándose con esto los partidarios de la devoción. El entusiasmo siguió creciendo mucho en el siglo XV y en adelante sobre todo

en España, de manera especial después del Concilio de Trento, tanto que el 17 de julio de 1767, la Inmaculada Concepción fue declarada patrona de España y de sus reinos (p. 186).

De esto se trata el dogma de la Purísima, referido al momento en que los progenitores de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, la conciben por vía natural. La devoción por las Vírgenes se encontraba entre las más comunes advocaciones de las colonias americanas, siendo representadas por diferentes manos y técnicas, e incorporándose figuraciones y aportes locales a las obras introducidas ya fuera desde España o desde Quito: se trataba de Vírgenes del Rosario, la Dolorosa, del Consuelo, de la Luz, de la Valvanera, obras de las que la región de Popayán era gran consumidora. La más popular era la de la Inmaculada Concepción, destacándose la llamada Apocalíptica, alada y con un pie sobre la cabeza de una serpiente, y originada en un grabado de Luis Alcázar realizado en Amberes en 1614. De entre ellas es notoria la de Bernardo Legarda para el Convento de San Francisco de Popayán (Kennedy Troya, 1995, p. 249).

## Las Procesiones de Popayán

Las imágenes procesionales estaban especialmente vinculadas con ciertas organizaciones formadas con fines religiosos para la realización de obras piadosas; formar parte de las mismas era además signo de distinción social. Las familias poderosas se encargaban de realizar donaciones, a veces en dinero para obras, y otras en joyas o adornos suntuosos para enaltecer imágenes.

El honor de trasladar a la Virgen por las calles de la ciudad correspondía a los Hermanos o miembros de la congregación/fraternidad, en plataformas de madera denominadas pasos. Los miembros de cada cofradía contaban con hábitos especiales que los distinguían de otras, siendo exclusivamente masculinos.

La importancia de estas procesiones continúa siendo tal que fueron declaradas parte de la lista representativa de Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en el año 2010. Esta lista fue creada con el fin de dar a conocer el patrimonio cultural e inmaterial de las naciones, sensibilizando al mundo sobre su importancia y propiciando formas de diálogo que preserven la diversidad cultural.

La tradición de las procesiones procede de la península ibérica y fue transmitida a los habitantes de la región por los conquistadores españoles que introdujeron los ritos y creencias católicos, así como sus manifestaciones culturales. Los desfiles religiosos aparecieron por primera vez en 1566, tan solo 30 años después de la fundación de la ciudad de Popayán, y desde entonces se organizaron a través de cofradías, cuyos integrantes tenían el derecho a un barrote.

El honor de la participación en la procesión como carguero se heredaba generalmente de padres a hijos y se consideraba un privilegio. A través de los años las procesiones de Semana

Santa en Popayán se fueron enriqueciendo gracias al aporte de bellas imágenes traídas de España y de Quito; en ellas los artistas dedicaron su inspiración a representar los diferentes pasajes de la pasión de Cristo. Con el tiempo las imágenes y los pasos -portados por las calles por los cargueros- se fueron enriqueciendo y cobrando mayor importancia, según fuera la prosperidad y presencia social de la cofradía tutelar, con lo que los integrantes al mismo tiempo que las enjoraron comenzaron a actuar como sus protectores, y eventualmente, propietarios.

## Historia de la pieza

Las primeras noticias de la Corona de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Popayán aparecen alrededor de 1590; sin embargo, de acuerdo con la información obrante en la página web del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, se tiene certeza de que la diadema parte inferior de la corona, fue realizada por orfebres españoles en territorio colombiano actual alrededor de 1660, en agradecimiento a la Virgen por la protección de la epidemia de viruela que arrasaba los alrededores de la ciudad de Popayán, centro administrativo y religioso colonial. Cien años después, fueron incorporados los arcos en oro estampado; el crucifijo sobre el orbe, de acuerdo con las diferencias estilísticas, parece ser anterior y datar del origen de la obra. Los detalles decorativos observables y la calidad de la factura [fig. 3] dan cuenta de lo significativa que era esta pieza para la comunidad local, y constituye uno de los más espectaculares objetos de orfebrería colonial sobrevivientes.



*Fig. 2, detalle de las esmeraldas en forma de pera pendiendo de los arcos. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fotografía: Horacio Millán, 2017.*

Es fácil imaginar el deslumbramiento de los pobladores provocado al contemplar la imagen de la Virgen exaltada por esta corona, que se trasladaba por las calles de la ciudad sobre un gran paso procesional sostenido por penitentes vestidos con el hábito de la congregación titular. A su andar los habitantes de la ciudad se sentirán conmovidos por una conexión celestial en la tierra, una verdadera hierofanía, entendida como “la manifestación de algo completamente diferente, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo natural, profano” (Mircea Eliade, 1998, p. 19).



*Fig. 3, detalle de la Corona en La Corona de los Andes, crucifijo sobre el orbe, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fotografía: Horacio Millán, 2017.*

La procesión se acompañaría de cantos y oraciones de devotos, con la imagen envuelta por la niebla perfumada del incienso, al ritmo de tambores que marcaban el paso de los portadores debajo de la plataforma de la Virgen, y ya en la cúspide la pieza de oro resplandeciente, con la luz del sol destellando en las facetas de las piedras y las volutas labradas. Durante tres siglos la pieza continuó adornando la imagen de Popayán, ciudad que en su origen fue parte del Virreinato de Nueva Granada, señalando a la imagen de la Virgen María en su representación como Reina de los Cielos.

Esta imagen no sería vista todos los días, sino que sólo se exhibirá en los días festivos como Semana Santa, momento en que cobraba mayor importancia. En esa ocasión era trasladada desde su altar en procesiones usando la Corona sobre su cabeza, vestida con sus mejores ropas, adornadas con bordados de oro, las telas más finas y suntuosas, junto a muchas otras joyas.

En 1914, el Papa Pío X, por solicitud del representante de la cofradía tutelar, quien conservaba la corona en custodia para su protección, autorizó su venta con el fin de destinar los fondos a la realización de obras de caridad para la población de la ciudad, en particular la construcción de un hospital y asilo. Hacia 1936, y tras una larga serie de complejas peripecias, la Corona ya se encontraba en los Estados Unidos donde fue adquirida por un empresario que declaró su intención de fundirla y aprovechar el oro y las piedras.

La pieza escapó a ese destino penoso, pero fue expuesta casi como una atracción de feria, alquilada para su exhibición y ostentación en tiendas y banquetes, en los que se publicitaba y usaba como centro de mesa. Así atrajo enorme, aunque poco devota publicidad, sirviéndose para ello de una serie de mitos e informaciones falsas sobre su origen con el objeto de llamar la atención del público. Estas circunstancias dan cuenta de la pérdida del valor simbólico de la pieza fuera del lugar de origen y la función ceremonial y devocional para la que fue creada. Desde entonces la Corona sería valorada por su exuberante trabajo y materialidad, más no como lo que representaba dentro de una festividad, ceremonia y procesión.

Hacia 1995, ella fue subastada nuevamente siendo adquirida por un coleccionista latinoamericano, según lo que puede observarse en filmaciones existentes de AP Archive (2015) en YouTube; con el tiempo la obra quedó en manos particulares, hasta que finalmente fue adquirida por el Museo Metropolitano de Arte de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, en 2015.

## **Interpretación de la pieza a través de sus materiales**

Señala la antropóloga e historiadora Ana María Falchetti que para los Muisca de Colombia las esmeraldas remiten a símbolos de fertilidad y el oro se destinaba como ofrenda en objetos que las mujeres embarazadas ofrecían al Arco Iris para tener buen parto; con ello favorecían la fertilidad y el nacimiento, protegiéndose contra los peligros que las amenazaban. En esta cultura colombiana el oro se identificaba con propiedades masculinas; a su vez, en el contexto cosmológico la inmortalidad es la primera cualidad que liga al oro con el sol, dado que es un metal incorruptible que nunca muere ni se altera (Falchetti, 1999).

Era natural, entonces, que la conjunción de estos dos materiales, oro y esmeraldas, sirviera para enaltecer la imagen de la Virgen cuya protección se buscaba, al hacer confluir al mismo tiempo creencias locales como la Madre Tierra con doctrinas religiosas europeas. La corona, entonces, aparece como justificación y materialización del dogma dominante.



El adorno de las imágenes religiosas señala las intenciones reiteradas de obtener el apoyo, intervención y gracia de las entidades divinas a través de las ofrendas de los bienes de mayor valor para cada cultura, aunque es notoria la permanente aparición del oro como material místico de importancia capital para conseguir ese apoyo. El material utilizado y lo simbólico eran equivalentes al nivel de magnificencia.

Es a través de objetos como este que la Iglesia despliega su poder, delegado por la Corona española en tierras americanas, para evangelizar y transformar el sistema de creencias preexistente, auxiliada por el arte y la orfebrería como vehículos que posibilitaron cumplir su propósito.

## Técnicas de creación y restauración

La corona de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Popayán es una pieza de 34 cm de alto, confeccionada con 2,18 kg de oro y 443 esmeraldas [fig. 2] con un total de 1500 quilates engarzadas en su superficie; cuenta con numerosas piedras con forma de gotas que penden del interior de los arcos<sup>18</sup>. El laborioso repujado, cincelado y calado en sus partes diminutas propone un equivalente entre lo espiritual y lo alegórico del significado de esta frente a su trabajo físico y manual.

Los detalles encontrados del lado interior de la Corona denotan técnicas de embutido y cincelado con diferente variedad de cinceles. Durante la restauración se advirtió que algunas partes estaban sostenidas por una técnica de atornillado que desvalorizaba el trabajo del artesano original. Los engarces de las esmeraldas son diminutos, al punto que es necesario observarlas con lupa para apreciarlos, en particular respecto las que se encuentran en la base; el facetado de las piedras las ha mantenido brillantes e intactas con el paso del tiempo.

La diadema inferior [fig. 4], en forma de corona abierta, fue realizada en oro repujado, embutido y cincelado a mano, modulando hojas de acanto y capullos de flores que simbolizan la pureza de la Virgen; los arcos, posteriores en cien años, fueron creados en oro estampado, probablemente para modernizarla ante el cambio de las modas [fig. 5], aunque conservando el diseño de volutas y hojas. Estos elementos vegetales representan la majestad de la Madre de Cristo, que reina sobre la Tierra (tal es también el significado de la Cruz montada sobre el orbe).

Sin embargo, varias de las esmeraldas con forma de gota que penden de los arcos se remontan a su fabricación original, por lo que se estima que fueron reutilizadas, notándose además que su color es más claro. En la cúspide de la corona, donde se unen los arcos, se ubicó una cruz de pectoral, montada sobre un orbe, que representa el poder universal de Cristo.

Con su secularización, la Corona no solo perdió su significado espiritual al ser desvinculada de la función para la que fue concebida, sino que el maltrato y el desgaste por las

---

<sup>18</sup> Circunferencia de hilo o chapa de espesor angosto de metal que hacen a la forma de la corona, unificando sus partes para lograr un todo.

manipulaciones y traslados sucesivos hicieron que peligrara su integridad, amenazando el colapso de los arcos que cumplen la función de esqueleto y columna de la pieza. Tras ser examinada por los curadores del museo se pudo establecer que la pieza había sido creada y modificada en diferentes etapas, y al desmontarla para su restauración se evidenciaron las diferentes técnicas constructivas.



*Fig. 4, detalle de la diadema. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fotografía: Horacio Millán, 2017.*

Luego de un examen minucioso se pudo constatar que, dada su inestabilidad, la pieza presentaba una contextura comparable a la de “un flan”, según Matthew Cumbie, técnico del Metropolitan Museum encargado del montaje; así como varias fracturas estructurales que debieron ser reparadas, una de ellas horizontal y que atravesaba totalmente uno de los arcos. El sistema de estabilización se confeccionó especialmente, respetando el diseño de la obra y cuidando la imperceptibilidad del mismo para no obstaculizar la observación de los detalles. Los arcos se encontraban hundidos a la altura del orbe y amenazando colapsar, con lo que a su vez se reemplazó la montura del crucifijo por una que no oculta su parte inferior. Una vez instalada en el museo, la pieza pasó a ser el centro de la exhibición de arte colonial hispanoamericano como objeto de la colección, junto a otras obras.



*Fig. 5, detalle de uno de los arcos donde puede apreciarse la diferencia de técnica. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fotografía: Horacio Millán, 2017.*

## Consideraciones Finales

La Corona de la Virgen de la Inmaculada Concepción se encuentra inscrita en una larga tradición de piezas devocionales realizadas con materiales del mayor valor, repetida en todas las sociedades, culturas, religiones y épocas, desde los ídolos y figuras de dioses de Mesopotamia y la Antigua Grecia (v.g. imagen crisoelefantina de Palas Atenea en el Partenón), el Relicario de Saint-Foy (Conques) y las imágenes americanas anteriores a la conquista de los pueblos Mayas, Aztecas e Incas.

Reflexionando sobre las manifestaciones artísticas que se desarrollaron en la América Colonial, traídas de Europa para evangelizar a los nativos, como fueron las pinturas o esculturas, los retablos y la arquitectura (Estrabidis Cárdenas, 1989), se comprende que en el caso de la Corona nos encontramos con una materialización del dogma aún más elevada que cualquier otra manifestación artística, por su dimensión y sus materiales.

La Corona se presentaba como vehículo de lo intangible, que se volvía presente frente a los fieles; de allí la pérdida de ese sentido dentro de las galerías del museo. Entendemos que la intención de crear una pieza ejecutada con los materiales más preciosos posibles para estar a la altura de la Virgen no se percibe del mismo modo ni se alcanza en su destino actual; es ese valor originario el que tratamos de reivindicar con este trabajo.

En el museo, la Corona encontró un nuevo destino, ya no como objeto de admiración y ostentación suntuaria, sino como un valioso y deslumbrante objeto de arte; recobró algo de su valor como pieza única, de excepcional calidad, pero fuera de su contexto religioso original y desprovista de sustancia espiritual. Creemos que esta forma de exhibición, si bien respetuosa y llena de cuidado, desdibuja la función para la que fue creada: su uso dentro del culto en el rito procesional como un objeto incorporado en un grupo de manifestaciones artísticas que incluían la música, la danza y la indumentaria, acercando espiritualmente a la divinidad.

## Referencias

- AP Archive (21 de julio de 2015). *USA: New York: Crown of the Andes sold at Christie's auction* [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=M43Y97s3tHo&ab\\_channel=APArchive](https://www.youtube.com/watch?v=M43Y97s3tHo&ab_channel=APArchive)
- British Movietone (21 de julio de 2015). *Crown of The Andes – Sound* [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=-ZmFDyxk6\\_g&ab\\_channel=BritishMovietone](https://www.youtube.com/watch?v=-ZmFDyxk6_g&ab_channel=BritishMovietone)
- Crowe, J. (2014). *Guía ilustrada de las Piedras Preciosas*. España: Promopress.
- Cuché D. (1996) Introducción, Génesis social de la palabra y de la idea de cultura e Invención del concepto científico de cultura. En *La noción de Cultura en Ciencias Sociales* (pp. 7–36). Argentina, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. España, Barcelona: Paidós.
- Estrabidis Cárdenas, R. (1989). *Influencia Italiana en la Pintura Virreinal, en Pintura en el Virreinato del Perú*. Perú, Lima: BCP.
- Falchetti, A. M. (1999). *El poder simbólico de los metales: la tumbaga y las transformaciones metalúrgicas*. Recuperado de [https://www.academia.edu/19519171/El\\_poder\\_simb%C3%B3lico\\_de\\_los\\_metales\\_La\\_tumbaga\\_y\\_las\\_transformaciones\\_metal%C3%BArgicas](https://www.academia.edu/19519171/El_poder_simb%C3%B3lico_de_los_metales_La_tumbaga_y_las_transformaciones_metal%C3%BArgicas)
- Fajardo de Rueda, M. (junio, 2009). La orfebrería en la gobernación de Popayán. En *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (pp. 25-45).
- Gutiérrez, R. (1995). Transculturación en el arte americano. En *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (pp. 11-25). En España, Madrid: Cátedra.
- Kennedy Troya, A. (1995). La escultura en el virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito. En *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (pp.237-257). En España, Madrid: Cátedra.
- Mancilla Mamani, Judith C. (Sin año) *Entre Vírgenes y Pachamama*. Sincretismo religioso en los pueblos de América Latina. Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia, Universidad Nacional de Cuyo en Argentina y Universidad de Valparaíso en Chile, Cátedra Virtual para la integración Latinoamericana. Recuperado 14/6/21 15:29 en [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/4637/catedra.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4637/catedra.pdf)

- Martínez Mahecha, F. (31 de enero de 2016). ¿Cómo llegó la corona de los Andes al Museo de Arte de Nueva York? La joya más valiosa de la Colonia es payanesa y ahora se exhibe en este 'templo sagrado' del arte, *ElTiempo.com*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16496833>
- Martínez Molina, M. (sin año). La realidad interpretada, la imagen de América en la percepción europea del siglo XVI. En Sánchez-Montes, F. *La incorporación de las Indias al mundo Occidental en el siglo XVI* (pp. 73-88). España: I Foro Hispano Británico.
- Mounting the Crown of the Andes —The Metropolitan Museum of Art, New York*. (s.f.). Recuperado de <https://www.metmuseum.org/about-the-met/conservation-and-scientific-research/conservation-stories/2020/crown-of-andes>
- Philip Brutz (17 de mayo de 2016). *Crown of the Andes Mount* [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=3Rt2DaXZ\\_YA&ab\\_channel=PhilipBrutz](https://www.youtube.com/watch?v=3Rt2DaXZ_YA&ab_channel=PhilipBrutz)
- Polizzotti, M. (Editor). (2016). *Recent Acquisitions A Selection 2014-2016*, The Metropolitan Museum of Art, New York. Recuperado de [https://books.google.com.ar/books?id=P6CPDQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=P6CPDQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- The Met (26 de febrero de 2016). *The Crown of the Andes | MetCollects* [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=GZZlvOf4RCQ&ab\\_channel=TheMet](https://www.youtube.com/watch?v=GZZlvOf4RCQ&ab_channel=TheMet)
- Tododrov, T. (2003). Amar. *La conquista de América. El problema del otro* (pp.137-194). México: Siglo XXI.
- Tododrov, T. (2003). Conocer. *La conquista de América. El problema del otro* (pp. 221-290). México: Siglo XXI.
- Vargas Lugo, E. (1982). Estudio Artístico Religioso. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco* (pp. 48-226). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wilbanks, S. (2020). "The Crown Jewel of Divinity: Examining how a coronation crown transforms the virgin into the queen". MA Theses. 63. Recuperado de: [https://digitalcommons.sia.edu/stu\\_theses/63](https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/63)

# CAPÍTULO 7

## ¡Gracias Gauchito!

### Imagen devocional popular argentina

*Justo María Ortiz*

*nacido, criado y multiplicado a lo largo de  
enigmáticas capillas/taperas adornadas con  
velas derretidas, vasos de vino, trajes de  
novia y cintas coloradas en las banquinas  
de las rutas argentinas (...)*

Dagurke; Liliana Viola, GAUCHITO GIL (2020)

En el paisaje de los suburbios y las rutas que conectan ciudades de la Provincia de Buenos Aires es muy común encontrar capillas que, en su quietud, acompañan a los viajeros. Bajo un color rojo encendido de oscuridad estos dispositivos funcionan como un llamado de atención a quienes las descubren. Esas estructuras de madera o metal acompañadas de banderas y otros elementos son la materialidad de una idea, de una evocación espiritual: son altares que albergan figuras de un Santo pagano popular argentino, erigidas por personas que decidieron recordar el misterio y celebrar su devoción agradeciendo una promesa cumplida. El Gauchito Gil es una expresión popular en crecimiento que tiene orígenes en una forma de representación religiosa colonial.

En este capítulo se intentará un acercamiento a las representaciones del Gauchito Gil bajo un análisis formal de algunos casos de altares en los alrededores de la Ciudad de La Plata y la ruta 11 para dar cuenta de una cualidad colonial latinoamericana que puede verse expresada en la representación de imágenes religiosas populares que guardan estrechos vínculos con la tradición de la escultura barroca española y americana colonial, sus iconografías, usos y rituales. Una tradición perteneciente a la “*matriz colonial de poder*” (Mignolo, 2014, p. 132).

Se persigue una interpretación parcial que pueda llegar a registrar la existencia de estos altares en este momento y lugar.

### **Alcances de la imagen colonial en la contemporaneidad del arte popular**

Pueden surgir varias preguntas alrededor de la experiencia que supone un altar del Gauchito Gil.

¿Podemos hablar de colonialismo en este tipo de imágenes? ¿Podemos detectar en esta, una imagen con una tradición particular de los colonialismos de la primera modernidad? ¿Es acaso compatible hablar de modernidad y posmodernidad? ¿Este tipo de manifestaciones artísticas de este lado del mundo, comparten algo con la iconografía católica del siglo XVI? ¿Es eso válido como para abordar una hipótesis que vincule esa imaginería con los santos y patronos actuales de la sociedad argentina del siglo XXI?

Se intentará al menos trazar y reforzar alguna de estas preguntas, con el análisis de algunos casos. En principio podemos decir que los altares del Gauchito gil los encontramos en cualquier lugar, generalmente asociados con el espacio público, cercano a un camino. Podemos intentar vincularlo con algún peregrinar o con el marcado de un espacio elegido por algo, la sacralización de ese espacio por sobre otro. Por otro lado, su materialidad nos puede dar una idea sobre su elaboración. También las prácticas sociales, esa función devocional pública pero también privada puede dar una idea sobre los puntos en común entre la sociedad que experimenta el complejo artístico y aquella sociedad colonial que en su devoción puede guardar similitudes.

Antes de avanzar es posible traer alguna definición sobre los retablos españoles que se elaboraron en la América colonial, esos artefactos que se diseñaron entre la arquitectura, la escultura y la pintura barrocas y que el historiador del arte Ricardo González definió como

un sistema comunicacional, esto es, un conjunto de elementos dirigidos a transmitir una construcción de significados por diferentes medios integrados unitariamente. Los retablos son objetos complejos, constituidos por relatos o personajes ordenados en una estructura de tipo arquitectónico y sistemáticamente ornamentados (González, 2001, p.570).

Los altares del Gauchito funcionan como una hornacina, como una parte de estos sistemas comunicacionales de González, podríamos hacer uso de estos conceptos y asociarlos a la idea de sistemas comunicacionales, aunque no funcionen con otros, en un conjunto más complejo, como sí pretende la definición del investigador. Pero de cierta forma el nicho que representa el altar del Gauchito es un sistema que se repite, y comunica una idea, tal vez no tan vinculada a un retablo barroco del siglo XVI, sino más bien a otras producciones relacionadas con el pueblo criollo, español e indígena como lo han sido las producciones como los altares ayacuchanos peruanos<sup>19</sup>, o las capillas en los caminos de distintas deidades de la región andina.

En estos casos, la idea de huaca<sup>20</sup> se fusionó en el proceso colonial evangelizador de la iglesia, provocando procesos culturales de sincretismo de santos europeos y deidades precolombinas,

<sup>19</sup> Se recomienda leer el artículo de Cercato, C. B, y Valli, V. Sobre el Retablo ayacuchano. (Referencia en la parte bibliográfica de este escrito).

<sup>20</sup> Se encuentra una definición de huaca que podemos tener en cuenta en Manzo, Ángel (2010) cuando explica "(...) cualquier elemento o lugar considerado sagrado y al cual se le rendía culto: elemento físico, natural o artificialmente construido, espíritu humano o animal, fuerza de la naturaleza o vitalidad humana. No es la montaña, ni el lago, ni la roca ni la estatua lo que se adora, sino el espíritu contenido en él. 'La palabra huaca, o más bien, waca significaría lo mismo ídolo que templo, sepulcro, lugar sagrado, figuras de hombres, animales, montañas, etc.' (...) 'Común es a casi todos los indios adorar Huacas, ídolos, quebradas y piedras grandes, cerros, cumbres de montes, fuentes, y, finalmente, cualquier cosa que parezca notable y diferenciada de las demás' (T.Molina, 1882, p.380)" (Manzo, A. 2010, p.147).

presentes en los caminos. Esos mismos caminos del Tahuantinsuyo, que devino en Virreinato del Perú, fueron tomando contacto con el camino de los ríos, y las subsiguientes conquistas de terreno de la mano del Reino de España. Esas regiones del sur del Títicaca, se expandieron y tomaron comunicación con otras. Los pueblos del Guayrá al sur del Brasil, y al norte de Buenos Aires tomaron una profunda composición de crisol de culturas con la conquista de los pueblos guaraníes de la mano de España y la temprana intervención de la orden Franciscana Jesuita, los caminos se conectaron y las formas culturales de conquista y evangelización también.

Por todo esto no es difícil establecer vínculos entre los usos mestizos de la imagen religiosa en una sociedad estamentaria colonial que se comunicaba a partir del intercambio de símbolos ideológico - religiosos. De este modo la edificación de huacas por los caminos de la región andina podría haber sido una estrategia de conquista a los nuevos pueblos, y ese uso propagarse por los nuevos terrenos del Virreinato del Perú, que en su apogeo entre 1568 a 1630, utilizó las formas de vinculación con las distintas regiones indígenas desde la vinculación militar y evangélica.

La aparición de caminos protegidos a partir de huacas, y la sacralización de este espacio es algo muy común en Sudamérica, y es muy estrecha la práctica que aún hoy en día se realiza en muchos pueblos con la que sucede con el Gauchito Gil en las rutas argentinas, saludándolo de alguna u otra forma en el camino. Esta práctica verdaderamente colonial de vincularse con el espacio sagrado de la naturaleza, puede ser una de las características que nos acerquen a una definición de nuestro objeto de estudio en tanto un producto vinculado con su pasado colonial. Podría detectarse una relación con los vestigios de nuestro pasado colonial, con otras prácticas religiosas políticas y culturales de aquel.

## **Arte popular, imagería. Problemas en torno a su interpretación**

En un primer momento es posible aseverar que este tipo de manifestaciones al costado de la ruta forman parte de lo que denominamos arte popular, más precisamente en el campo de la imagería. Teniendo en cuenta una definición de este último término, podemos transcribirla:

La imagería es una especialidad del arte de la escultura. Se trata de la representación plástica de temas religiosos con fines devocionales. Se vincula a la religión católica debido a su carácter icónico, por lo que la encontramos especialmente en países en la cual la misma predomina, tal es el caso de la Argentina. La imagería religiosa en Latinoamérica da cuenta de los modos de interpretación que realizó el artesano popular del culto católico europeo.” (MAP Museo de Arte Popular José Hernández). <sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Descripción publicada en redes sociales del MAP. (disponible en <https://www.instagram.com/p/Cra1uLWOSyz/> )



Esta definición ayuda a encerrar nuestro objeto de estudio más certeramente, aunque a la vez nos abre el camino a preguntarnos sobre aquella “*interpretación que realizó el artesano*”, aquí estamos asistiendo a la transculturación típica, la apropiación de un contenido que el creador prefiere hacer respecto de una técnica o saber artístico heredado. Está acá la cuestión que nos atañe y debemos tener en cuenta al analizar los diversos alatares populares argentinos.

Otra definición del mismo término, imagería, del diccionario de arte AKAL, dice: “Arte de los imageros o escultores especializados en la talla y pintura de imágenes religiosas” (Lajo, Surroca, 2001, p.107).

Confrontando con esta definición se hace más evidente: las estatuillas del gaucho, es decir su imagen en su gran mayoría no son una elaboración ni en talla ni artesanal, ni son manufacturación propia, son elaboración industrial<sup>22</sup>. Estas imágenes compradas en santerías elaboradas de manera industrial en yeso en su mayoría, son ubicadas en el interior del altar. Por lo que tal materialidad y procedimientos parecen ir en contra de la definición aceptada de imagería, pero aún siguen siendo en su visualidad, un trabajo de imagería, es decir, la imagen lograda es la reproducción de un altar con una figurilla que representa a un santo.

Es en este punto en que podemos acercarnos al pensamiento del curador, crítico y promotor de las artes Ticio Escobar respecto del arte popular latinoamericano. El pensador paraguayo plantea este concepto como un problema:

A la hora de considerar lo artístico popular latinoamericano, aparece enseguida el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica. Aunque se parta del bien nutrido cúmulo de conceptos de la teoría universal, siempre habrá categorías que, gestadas en otras historias, no encastren en el casillero de experiencias diferentes y deban ser readaptadas o sustituidas en un proceso de inevitables reformulaciones (Escobar, 2021, p.83).

Con tal idea, los altares analizados podrían no ser estrictamente *artísticos* en todos los casos, y que es preferible denominarlos como “producciones culturales”, además, y lo más destacable, es que no habría un corpus teórico efectivo como para definirlos. Por lo que es de suma importancia este tipo de acercamientos como para poder encontrar respuestas teóricas a aquello que nos sucede cuando los experimentamos.

Si entonces resulta un problema denominar arte a estas producciones, vamos a hacer uso otra vez del pensamiento de Ticio Escobar, cuando al definir “Arte Popular”, dirá:

---

<sup>22</sup> Quedará pendiente para una posible segunda etapa de esta investigación, un trabajo de campo que indague sobre las industrias que se dedican a la elaboración de estatuillas en yeso y cuáles son sus instrumentos de trabajo.

el término “arte popular” es teóricamente híbrido: el vocablo “arte” proviene de la jurisdicción de la Estética, mientras que el “popular” es oriundo de los dominios de las ciencias sociales. Tanto la doble ciudadanía de sus componentes como el carácter apátrida que acaba adquiriendo el término, son causantes de desencuentros que no pueden resolverse por la falta de un territorio propio donde puedan coincidir esos vocablos nómadas y someterse a los mismos códigos” (Escobar, 2021, p.81).

A esto conviene agregarle, otra cavilación:

*El uso del concepto arte es especialmente ilustrativo de esa dificultad y de las ambigüedades que genera: aunque la teoría ilustrada parta del supuesto de que hace miles de años la humanidad entera produce esas formas sensibles cuyo juego funda significaciones (eso que en sentido estricto llama arte), de hecho, el modelo universal de arte (aceptado, propuesto y/o impuesto) es el correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente muy breve (siglos XVI al XX). A partir de entonces, lo que se considera realmente arte es el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de ese arte, tales como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción. La unicidad y, especialmente, la inutilidad (o el desinterés) de las formas estéticas son rasgos contingentes del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar modelos distintos y desconocer aquel supuesto, tan proclamado por la historia oficial, de que el arte es fruto de cada época y don de todas las sociedades. Como los conceptos no bastan para resolver esa paradoja y justificar la vigencia de ese modelo único, se recurre a los mitos (Escobar, 2021, p.84).*

A la luz de estas ideas, los altares del Gauchito Gil podrían considerarse no solo como manifestaciones sociales sino como elaboraciones estético/ sociales, sin dudas una práctica en el límite de lo poético visual y su función mística. Función indisoluble de su visualidad.

La manera de elaborar estas producciones resulta un desafío para la configuración de un hecho artístico, porque el hacer en este caso supone idear un lugar público e instalar una serie de materiales dispuestos de una manera organizada para que se entienda que configuran un altar devocional, posteriormente se ubicará una estatuilla elaborada de manera industrial con las dimensiones y colores del gauchito. Por lo que una manufacturación se mixtura con una imagen industrial. En términos del arte conceptual a partir de la década del sesenta del siglo pasado, podría hablarse de una intervención.

Esta disposición de objetos y materiales no solo de por si es una idea difícil de descifrar en la tradición artística occidental, sino que el hecho de que se realice anónimamente y en el espacio

público, también tiene una cuota de contemporaneidad, posmodernidad, pero a su vez de un marcado carácter colonial.

Queda abierta entonces una definición sobre estos particulares productos que suponen los altares del Gaucho litoraleño. Se intentará recoger más adelante esta duda epistemológica. Antes de eso, es necesario acercarnos a un breve repaso sobre el mito del santo y a los análisis de los ejemplos reunidos para esta investigación.

## Mito del gauchito e interpretación

Antonio Mamerto Gil Núñez, actualmente es el nombre que simboliza un personaje híbrido entre santo pagano vinculado al cristianismo con un personaje histórico entre ficticio y real que tiende a amalgamar diversas ideas de lo que el ser nacional necesita para encontrar un origen ideal de sí mismo. En este sentido el gauchito en su mitología sin necesidad de ser oficial tiende a reunir todo lo que el narrador pretenda que sea: gaucho, con todo lo que ese nombre simboliza (buen salvaje, mal entretenido, indómito, popular); Robin Hood del litoral; bandido rural; soldado objetor de conciencia sobre la guerra del Paraguay; opositor al gobierno caudillesco, y principalmente Santo sanador, que otorga favores a los humildes.

Su historia recoge un momento en su vida, como la mayoría de las hagiografías, lo importante es el momento culmine, su muerte. En la década del setenta del siglo XIX, tras ser reclutado para combatir en la Guerra de la Triple alianza contra el Paraguay<sup>23</sup>, este hombre mantiene una confrontación con las autoridades policiales de su pueblo, Mercedes, en Corrientes. En ese entonces la pena para quienes estaban en contra de la leva militar era la ejecución. Ante tal situación se lo exime de la misma, pero quien debía comunicarle esto a su verdugo no lo hace. Antonio Gil es ultimado de camino a la localidad de Goya, a 8 kilómetros de Mercedes. Antonio Gil caracterizado como un ladrón por razones nobles, querido por el pueblo por cuyo reclamo se le exime de la pena, con un corazón cristiano pero devoto de San La Muerte<sup>24</sup>, le explica a su verdugo que antes de que le dé fin a su vida lo escuche, a lo que prosigue diciendo que recoja un poco de su sangre ya que la necesitaría para ayudar a un inocente, más precisamente su hijo. Pues *“Con la sangre de un inocente se curará a otro inocente”* fue la última frase de Antonio (Web del Ministerio de Cultura de Argentina, 2020), expresando que no solo él era inocente, sino que su sangre era milagrosa, y que cuando llegue a su hogar su hijo estaría enfermo y sólo untando su sangre en la frente del menor él sanaría. Esto ocurre, por lo que el verdugo al volver al sitio de la ejecución embebe la tela de un trapo en el charco de sangre aun húmeda sobre la tierra y

---

<sup>23</sup> Conflicto bélico entre los años 1864 y 1870, en el que una alianza de Argentina, Brasil y Uruguay se disputaron terrenos propios contra Paraguay, con una decisiva influencia de gran Bretaña bajo intereses políticos y económicos respecto del crecimiento de la nación paraguaya.

<sup>24</sup> Santo pagano sin vinculaciones al cristianismo de la zona del litoral argentino, Paraguay, Brasil y norte de Uruguay. Representado en forma de figurillas pensantes al estilo iconográfico del Señor de la paciencia, representando un personaje constituido únicamente por huesos, una túnica y una guadaña. Está usualmente presente en los santuarios del Gauchito Gil.

vuelve a su hogar, al hacerlo el niño se recupera. La leyenda cuenta que, desde ese momento, en ese sitio de ejecución los cada vez más numerosos devotos del gaucho se reúnen en el aniversario de su muerte, los 8 de enero.

En la multiplicidad de versiones de la imagen contemporánea del gauchito podemos encontrar desde la clásica estampita a los stickers, pintura, reproducción virtual y una creciente producción popular de la mano de la disciplina del diseño visual en medios virtuales. Muchas son las reproducciones, pero lo que interesa a este trabajo son los altares con esculturas en el espacio público rural o semi rural.

## **Análisis de casos**

Seguidamente se analizará visualmente un caso, y se comentarán otros dos: El altar ubicado uno sobre la vera de la Ruta Provincial 11 pasando la localidad de Cerro de la Gloria, otro ubicado en la misma ruta a la altura de Las Toninas, y una serie de altares ubicados como un conjunto complejo en las avenidas 520 y 25 de ciudad de La Plata.

Estos ejemplos tomados por proximidad en tiempo y espacio pueden servir de reflejos de algo de lo que la experiencia permite. En dos tipos de altares: uno recargado y más urbano y otro de carácter más simple y rural.

### **Altar de la RP 11**

Ubicado entre la Localidad Cerro de la Gloria, partido de Castelli (kilómetro 190) y el peaje La Huella (kilómetro 240), Localidad General Conesa, partido de Tordillo, Provincia de Buenos Aires, a la derecha de la mano que va de La Plata al sur. Hay que tener en cuenta que este tipo de manifestación en el espacio público tiene la característica principal de ser efímero, que depende tanto de posibles interventores externos como las condiciones climáticas, animales o personas, por lo que actualmente puede no estar más localizado en ese lugar o tener diferencias de lo que se detalla aquí. Este ejemplo fue relevado en diciembre de 2022.

Al acercarnos al altar podemos identificar un objeto triangular elaborado en madera policromada de un color rojo intenso. De sus paredes pueden distinguirse dos banderas con mástil de madera y telas rojas que se mueven por el viento, también hay una por detrás. Colgado, amarrado o clavado al tronco de un árbol este objeto se encuentra a una altura de un metro y veinte centímetros aproximadamente, está a pocos metros de la ruta, dentro de un bosque de álamos. Con fácil acceso desde la misma. Este cuerpo tiene un exterior y un interior. Mientras que el exterior rojo profundo tiene una forma triangular de planchas de madera ensambladas, junto con un fondo plano apoyado al árbol, que sirve para darle forma a su interior. Esta suerte de nicho formado por las maderas se convierte en un altar cuando vemos la figura humana de una escultura de un Gaucho de aproximadamente 20 centímetros, parada y mirándonos, acompañada de una plancha metálica a su lado que sirve para apoyar una vela encendida.

En este caso el personaje del Gauchito Gil funciona como lo hace la iconografía cristiana desde las primeras representaciones paleocristianas, los atributos del gaucho se hacen presentes para que no tengamos dudas de que se alude a él. Tez blanca, cortada por un negro bigote, pelo largo y vincha color roja, un pañuelo cruzado sobre su cuello también del mismo rojo y una faja del mismo color. El atuendo se completa con una camisa celeste y el clásico chiripá, esa prenda usada por tehuelches, ranqueles, mapuches y guaraníes y también gauchos en el siglo XIX como pantalón para cabalgar, de color blanco, unas boleadoras en su mano derecha, y una mirada melancólico-seria, de simétrico y hierático rostro. Este Gauchito Gil de yeso posee la característica vinculación de su iconografía con el cristianismo: la cruz roja que está a sus espaldas y cierra la figura como si se tratase de que la cruz es parte de su misma espalda. Aquí hay una clara vinculación con Jesús, con el mito de Antonio que se sacrificó, así como la hizo Jesús por su pueblo. En el mito del gaucho hay ciertos aspectos poco claros sobre cuál fue el motivo de su sacrificio, pero la imagen es contundente y la analogía funciona.

En este punto descubrimos las similitudes de las partes que hacen al objeto, por un lado, el altar, la estatuilla y las banderas, el grupo se complementa usualmente con una chapa agradeciendo al santo con una frase como “Gracias Gauchito”, u otros mensajes, y usualmente puede haber una ofrenda como una vela o muy comúnmente una pequeña botella de vino, de cerveza o whisky. Ofrendas para tal popular santo. En este caso no lo encontramos.

### **Altar de Las toninas**

A las afueras de la localidad de Las toninas (kilómetro 319 de la Ruta 11), partido de La Costa, de la mano derecha, en dirección al norte.

Este dispositivo visual funciona del mismo modo que el anterior, emplazado en un espacio rural, sobre un árbol a escasos metros de la ruta, se ubica apoyado sobre un pedestal amurado al macizo. Lo que difiere en aspecto y técnica al anterior es que, de una factura más naturalista, el Gauchito parece ser más expresivo y más humano, el color de piel más natural, el tratamiento de los cabellos responde a una intención que pretende determinar diferencias entre texturas y superficies. La caída de sus ropajes y su cabello tienden a tener un vínculo mayor con la gravedad, y la postura de su cuerpo parece ser más verosímil. Por lo demás, y más aún por iconografía, es muy similar al anterior Gauchito descripto. Todas estas diferencias que se plantean pueden ser respondidas tal vez porque nos encontramos ante una estatuilla hecha con la técnica de la impresión en 3D, con una materialidad que posiblemente sea de Resina. Es así que el vínculo entre un dibujo previo y la realización de la pieza en una impresión 3D es más estrecho que el ejemplo de yeso anterior.

Acompañando a este Gauchito vemos una frase sobre la madera escrita en corrector líquido: “Gracias Gauchito”, y una botella de whisky Criadores, que alguien dejó como ofrenda.

### **Complejo de altares de 25 y 520, La Plata**

En la Capital la provincia, en la rotonda que une las avenidas 25 y 520, sobre esta última se encuentra lo que llamamos un complejo de altares, que bien podría llamarse santuario.

Se comparten algunas imágenes del mismo al final del capítulo, allí podemos ver una diversidad de esculturas industriales de yeso, junto a otros santos propios de la iglesia católica como San Jorge o la Virgen, y junto a otro santo pagano como San la Muerte.

Estos altares funcionan del mismo modo que el otro tipo de altar rural, pero se potencian con la proximidad de otros, similares pero diversos en cuanto a sus alcances materiales. Algunos son cuchas de perros, otros son llantas de autos, otros barriles, aunque la mayoría son objetos elaborados para ser altares. Se encuentra una gran cantidad de ofrendas, las más son botellas de alcohol, pero también hay flores u otros objetos. Este suceso de objetos forma una imagen cargada de elementos que son indicios de grupos de personas que acudieron para dejar su huella, su participación mística con el Gaucho. La carga visual es pesada, y nos acerca a la imagen de otros santuarios populares como los de la Difunta Correa, un *horror vacui*<sup>25</sup> donde cada pequeño detalle se vuelve parte de una sucesión de objetos que transforman el sitio en un lugar destacable, en una despreocupada forma rural de ubicar una figura sagrada en un suelo de tierra a la vera de un camino. Así como sucede en el auténtico santuario del Gauchito Gil en Mercedes, y así como podemos ver en un caso del siglo XIX como la Capilla de los Negros en Chascomús, la sucesión de imágenes de culto privado se transforma en pública y la estética tiende a fundir la imagen sagrada con el entorno humilde del sitio.

## Consideraciones Finales

Queriendo contribuir a un análisis de los altares del Gauchito Gil, vinculando su elaboración actual con una tradición de reproducción de imagen que proviene de la imagen evangélica española barroca colonial y la apropiación indígena de las nuevas deidades. Entendiendo a estas producciones contemporáneas como un artefacto comunicacional de la cultura popular, podríamos dejar algunas ideas al respecto.

Estos complejos dispositivos religiosos estéticos actuales se posicionan en la encrucijada social, poética y espiritual que los espectadores queramos o podamos elegir ver. De tal forma, hundiéndonos en los debates descoloniales, se podrían interpretar como evocaciones de lo colonial en un contexto descolonial. Un obrar en el límite de lo artístico que por momentos evoca prácticas artísticas y devocionales heredadas de la América Colonial y otras veces interpreta la espiritualidad a una deidad pagana que al ser rezada se posiciona como una práctica que confronta el poder de la iglesia y el arte.

El Gauchito gil se vincula con el Dios Cristiano por su leyenda, aunque no sea parte del santoral oficial. A su vez recupera la iconografía de la historia cultural argentina del gaucho, forjado por la novelística rioplatense en textos como Martín Fierro (1872), Don Segundo

---

<sup>25</sup> En la Historia del arte se utiliza este término para designar toda necesidad de llenar un espacio vacío con una imagen.

Sombra (1926), y presente en imágenes de autores nacionales y europeos viajeros que realizaban sus pinturas costumbristas para retratar el territorio nacional decimonónico y sus habitantes como Prilidiano Pueyrredon, Emeric Essex Vidal, Michel- César- Hippolyte Bâcle, Juan Pedro León Pallière, Joan Moritz Rugendas, Charles Henri Pellegrini, entre otros. Obras políticas como el Facundo de Sarmiento terminan de circunscribir al gaucho como un personaje telúrico nacional.

La versión de este Gauchito Gil es iconografía que hace uso de esa herencia cultural del siglo XIX, pero es propia y específica: el bandido rural. El gaucho como antihéroe, con una identidad contemporánea, de moral dudosa. Sus altares parecen buscar una forma de vincularse con un ente espiritual que se vincula con el dios cristiano pero que carece de toda la parafernalia de un templo cristiano. Se prefiere pasar esporádicamente por un camino y regalar algo, estar el tiempo que sea preciso para el devoto, regalarle al paisaje un altar siendo tanto devoto como creador de un artefacto y un sitio al cual futuros fieles irán a agradecerle al gaucho. Este tipo de práctica espiritual y artística, o cultural o poética, se escurre entre definiciones porque sucede aquí y ahora, pero lejos de no saber de dónde proviene podemos tener vínculos con aquellos sistemas de comunicación coloniales y sus conversaciones con las huacas indígenas.

En estos términos, una definición posible de estos sistemas, artefactos o dispositivos comunicacionales poéticos visuales, sitios de culto, pueden ser manifestaciones estéticas descoloniales. Así como bajo la óptica de Walter Mignolo leemos:

¿Qué busca y promueve la estética descolonial? La descolonización de la estética para la liberación de la 'aesthesis'. Esto es, la desobediencia de la estética moderna, posmoderna y altermoderna y la sanación de la herida 'aestética' colonial: es decir, la 'falta' de sensibilidad para entender lo bello y lo sublime (Mignolo, 2014, p 135).

La estética como una rama de la ciencia nacida en el siglo XVII de la teoría europea, no debería ser el marco teórico adecuado para el análisis de las experiencias *aesthetics* que se viven en nuestro territorio. Y con esto nombramos la capacidad de sobrecogernos y enajenarnos al presenciar una experiencia poética visual que nos convoque a los sentidos a los sublime del estar siendo con la obra.

Pero también esa América mestiza que elige representar a un correntino del siglo XIX con los rasgos fisonómicos de un europeo, con el gaucho como ser nacional por excelencia que es parte de la sociedad productiva de un proyecto de país agroexportador, pero es suficientemente rebelde como para no participar de una guerra que no lo convoca, que atenta contra su hermano país paraguayo.

Estas líneas no pretenden ser conclusivas, sino acercar posibles líneas teórico/ conceptuales para definir esa extraña, inquietante y vívidamente sobrecogedora

Así como dice Ramón Gutiérrez sobre el patrimonio arquitectónico barroco colonial de américa:

Simplemente hay que investigar y documentar este excepcional patrimonio de los americanos parándose en un punto de observación correcto. Esto garantiza amplitud de miras y posibilidad de comprender lo americano como complemento diferenciado de lo europeo (Gutiérrez, 2001).

Diremos que hay que investigar estas experiencias contemporáneas de nuestras sociedades latinoamericanas desde la óptica histórica de nuestro pasado colonial, entendiendo a lo americano como complemento diferenciado de la herencia europea. Lo latinoamericano como producto cultural poético con un pasado colonial presente y latente, al cual una óptica descolonial le aporta una forma de reinterpretar nuestras acciones por fuera de la hegemonía cultural.

## Referencias

- Cercato, C, B, y Valli, V. (2022). Retablo ayacuchano: de medio de evangelización a expresión artística popular andina. La Plata. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Disponible en: <https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/wp-content/uploads/sites/4/2022/12/6.-CERCATO-VALLI.pdf>
- Carballo, F y Mignolo, W. (2014). Una concepción descolonial del mundo: Conversaciones de Francisco Carballo con Walter Mignolo. Buenos Aires. Ediciones del signo.
- Casal, J, M; Ramírez Braschi, Dardo y Whigham, T. (2020). La cuestión de perspectiva en los orígenes de la Guerra del Paraguay. Una conversación entre Thomas Whigham, Juan Manuel Casal y Dardo Ramírez Braschi. FOLIA HISTORICA DEL NORDESTE. N° 38, Mayo/agosto 2020.
- Dagurke; Viola, L. (2020). Gauchito Gil. Buenos Aires. Ed. Paripe Books.
- Escobar, T. (2021). Contestaciones: Arte y política en América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar: 1982 – 2021. Buenos Aires: CLACSO.
- González, Ricardo. (2001). Los retablos barrocos y la retórica cristiana. La Plata. Texto de cátedra de Historia de las Arte Visuales II de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Lajo, R y Surroca, J. (2001). Léxico de arte. Madrid. Ediciones AKAL.
- Manzo, A.A.A. (2010) De la extirpación de las idolatrías. Buenos Aires. Dunken.
- Vieira Martins, J. R. (2014). De Antonio Mamerto a Gauchito Gil: estrategias de control y formas de resistencia popular en una región de frontera entre Argentina y Brasil. Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, 6(2),209-233. [fecha de Consulta 29 de Abril de 2023].Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337330681002>



Imágenes: (1 y 2, pertenecen al Altar de la RP N 11, las fotografías 3 y 4 al de Las Toninas, y las 5 y 6 al de la rotonda de Av. 520 y 25)







# CAPÍTULO 8

## Ornamentación en Santa María de Achao

### Interiorizarse con el cristianismo en el Chiloé Colonial

*Camila Ruiz Vega*

#### Introducción

El fragmentado territorio del Archipiélago de Chiloé, en la zona sur austral de Chile, fue durante la época colonial el escenario de una dinámica acción evangelizadora. Una vez arribadas las órdenes religiosas a esta región, a mediados del siglo XVI, el interés por expandir la fe en el dios cristiano se ancló primeramente en construcciones provisorias de material ligero, configuradas con el tiempo en obras más sólidas que materializaron el encuentro de saberes entre los participantes del proceso evangelizador y la búsqueda de afianzar las Enseñanzas. De ellas, la más antigua es la Iglesia Santa María Loreto de Achao, fundada en 1690 por la Compañía de Jesús y convertida en 1754 en sede estable del circuito misionero, que recorría islas y canales para acercar las enseñanzas cristianas a las comunidades indígenas dispersas por la zona, según apunta el Padre Gabriel Guarda (1984).

Una lectura del panorama colonial evangelizador del archipiélago chilote se podría abordar desde tres enfoques: método misional, arquitectura religiosa, e imaginería y ornamentación; esto siguiendo lo propuesto por los estudios de Fernando Guzmán, Lorenzo Berg y Rodrigo Moreno (2020). Si bien es cierto que el esquema arquitectónico de la iglesia mencionada presenta un notable interés, entendiéndose como el ejemplo más antiguo de la denominada Escuela Chilota de Arquitectura Religiosa y considerada desde el año 2000 como Patrimonio Cultural de la Humanidad, esta investigación girará en torno a su ornamentación interior, aspecto que suele tratarse superficialmente en los estudios más inclinados al análisis de su sistema constructivo, pero que resulta igualmente relevante si se quiere otorgar una mirada más integral que, como diría Ramón Gutiérrez (2001), no disocie la arquitectura de la ornamentación. En ese sentido, tanto el retablo principal y los laterales, como la bóveda de la nave central, serán las guías para comprender la manera en que el plan itinerante jesuita-franciscano del siglo XVIII se materializa en la iglesia Santa María Loreto de Achao, manifestando una intensidad persuasiva que se hace visible en sus tallas.

## Archipiélago de encuentros

El primer acercamiento de los españoles a las costas de Chiloé se dio en 1540, pero debieron pasar más de dos décadas para que el capitán Martín Ruiz de Gamboa comenzara a planificar su administración, por encargo del gobernador de Chile, Rodrigo de Quiroga (Gutiérrez, 2007). Con aquel llegaron los primeros padres mercenarios, a los que se les sumarían la orden franciscana a fines del siglo XVI, y por último la Compañía de Jesús, en 1608. Desde entonces, el panorama sociopolítico de las islas chilotas se basará en la dotación de encomiendas de grupos de indígenas a militares españoles, que encontrará su complemento en una economía de exportación, principalmente maderera, hacia centros virreinales como el de Lima<sup>26</sup>, según indica Ximena Urbina (2016). Desde un inicio, la ubicación de las encomiendas se habría hecho de acuerdo al patrón de asentamiento de los indígenas chilotas que, como sostiene Gabriel Guarda (2016), se agrupaban en *cavés*, una modalidad comunitaria veliche.

Las miradas sobre las relaciones entre encomenderos y encomendados varían según el autor y su tiempo: mientras que algunos cronistas europeos coloniales hablan de una actitud pacífica de los indígenas para tales servicios, como menciona un documento de la Real Audiencia de 1583 que habla de posesión “quieta y pacífica” (Saavedra, 2015) o el relato del franciscano Pedro González de Agüero en 1791, actualmente autores como Ramón Gutiérrez (2007) o José Saavedra (2015) complejizan este relato histórico sobre la colonia chilota y nos hacen ver que existieron tensiones entre ambos grupos. Esto ayuda a comprender que la recepción de elementos o marcos europeos en el Chiloé colonial distaría de ser completamente pasiva como se pensó en un momento. Y lo mismo puede pensarse para la producción artística, en tanto aquí lo europeo colonial implica, en palabras de Gutiérrez, “no meramente (...) un acto de poder impositivo sino también (...) una interacción cultural” (2001, s.p); es decir, un vínculo activo entre ambas partes, y no una quietud receptora por parte de los indígenas.

En esta región austral el servicio indígena para los encomenderos consistía principalmente en la extracción de madera de bosques en las islas o en los faldeos cordilleranos. Esta cultura maderera en el Chiloé de los siglos XVII y XVIII era, en palabras de Walter Hanisch, el “verdadero oro de las islas” (Hanisch en Saavedra, 2015, p.129). Y esto no solo en sentido metafórico, sino que también material, en tanto que “la tabla de alerce era la moneda de la provincia, (...) el ‘real de madera’” (Urbina, 2016, p.134), utilizado específicamente en Chiloé hasta antes de la introducción de la moneda metálica, como indica Ximena Urbina (2016). Incluso antes de la llegada española, y como se tratará más adelante, la cultura de la madera era un aspecto significativo en los modos de vida de los indígenas chilotas, adquiriendo valor no solo desde lo utilitario sino también desde lo sagrado. Para los encomenderos, sin embargo, el valor de la madera y del

---

<sup>26</sup> El archipiélago de Chiloé como región colonial pasa a ser administrada directamente por el Virreinato del Perú en 1765, lo que servirá para entender la llegada de un grupo de franciscanos desde la sierra peruana una vez que la Compañía de Jesús se retira de los dominios hispanoamericanos en 1767.

servicio indígena en general se reducía a su potencial mercantil, y no habrían dudado de presionar a sus encomendados al límite de la esclavitud<sup>27</sup>, según testimonia el almirante holandés Hendrick Brouwer en 1643 (Gutiérrez, 2007).

Antes de continuar, y en tanto esta investigación trata el tema de la ornamentación en la iglesia de Achao, se han de apuntar algunos aspectos. Actualmente no se cuenta con información sobre elementos iconográficos o vestigios específicamente arquitectónicos asociados a los pueblos *veliche* y *chono*, más que lo que se señalará en los siguientes párrafos.

Las investigaciones sobre arquitectura chilota señalan generalmente que los emplazamientos sagrados de las culturas indígenas y los coloniales coinciden en sus ubicaciones geográficas; sin embargo, en los estudios sobre imaginaria chilota se suele omitir cualquier vínculo de continuidad entre ambas partes -la ancestral y la colonial-. Teniendo en cuenta lo anterior, e hibridando la mirada para rescatar cuestiones arquitectónicas y ornamentales al mismo tiempo, en esta investigación nos inclinaremos por apoyarnos en la significancia trascendental que la cultura maderera ha tenido en la región, tanto para los habitantes indígenas como para los llegados desde Europa. Por ello, si bien actualmente no se cuenta con información sobre elementos iconográficos o vestigios específicamente arquitectónicos asociados a los pueblos *veliche* y *chono*, esta investigación se avocará por articular una continuidad -desde el tiempo prehispánico al momento colonial- en la relevancia otorgada a la madera como material destinado a la construcción y ornamentación de lo sagrado.

## Presencia indígena en el archipiélago de Chiloé

A la llegada de los españoles, estos territorios australes estaban habitados por un conjunto misceláneo de pueblos indígenas que, como identifican Renato Cárdenas y Constantino Contreras (2007), estaba compuesto principalmente por el pueblo *veliche*, pertenecientes a la identidad cultural mapuche emplazada puntualmente en terrenos chilotes, y por los *chono*, pueblo nómade mariner. Mientras que los primeros enlazaban su identidad con la cultura mapuche, al norte de Chiloé, los últimos descendían de los pueblos canoeros de la zona austral, de Tierra del Fuego y la Patagonia. Si bien se trataba de dos identidades indígenas diferentes, el encuentro que se da entre ambas culturas en Chiloé generó un constante contacto en sus diversos modos de habitar el territorio, de modo que se configuraron como una comunidad indígena chilota con costumbres compartidas, según recoge un estudio de la Subsecretaría del Patrimonio Cultural chileno (2019).

---

<sup>27</sup> La explotación española hacia los pueblos originarios encontraría su respuesta en alzamientos indígenas, como la rebelión huilliche de 1712 (Saavedra, 2015). También los jesuitas interceden a favor de la población indígena, según indica Gutiérrez (2007), y a pesar de no haber conseguido la anulación del sistema de encomienda en el archipiélago como habían hecho en sus misiones de Paraguay, sí logran contener en cierta medida los abusos, lo que es útil para comprender la relación establecida entre dicha Compañía y las comunidades indígenas en la región.

Los *veliche*, también denominados *williche* o *huilliche*, como parte de la familia cultural mapuche, eran sedentarios horticultores, pero también recorrían largas distancias en sus embarcaciones (Cárdenas & Contreras, 2007). Se asentaban en clanes familiares y habitaban en *rukas*, construcciones de paja y madera, y hablaban el *veliche* (misma palabra con la que se les suele denominar), misma lengua utilizada por los jesuitas y algunos franciscanos para evangelizarlos (Gutiérrez, 2007). Al mismo tiempo, el espacio chilote era cohabitado por otro pueblo, los *chono*, nómades que recorría las aguas del archipiélago en sus *dalcas*, canoas hechas en madera, cazando lobos marinos y recolectando frutos. Estos se agrupaban en tres o cuatro familias que asentaban campamentos temporales utilizando troncos, ramas y pieles. Se desconoce actualmente la lengua que hablaban, se cree que compartían aspectos lingüísticos con los *huilliche* (Museo Chileno de Arte Precolombino, s.f). Esta cultura también habría preferido emplazar sus actividades en los bordes costeros de las islas, según se deduce al observar los conchales (áreas donde el suelo presenta múltiples capas de conchas marinas) que se les atribuyen como sitios de congregación grupal (Subsecretaría del Patrimonio, 2019).

El patrón de asentamiento costero sería replicado por la administración colonial: según recoge Gabriel Guarda (2016), los emplazamientos de *cavies*, que eran presencias poblacionales *huilliche* dispersas por el territorio, fueron utilizados posteriormente para designar las zonas de encomienda administradas por los españoles; además, en algunos de dichos emplazamientos *huilliche* también se levantarían más tarde iglesias donde se detenía temporalmente el circuito misionero.

En los *cavies* también se encontraban los *ngillatuwe* o *nguillatúnes*, celebración sagrada que congregaba a la población *mapuche* para realizar sus ritos, de manera comunitaria y ritual, de modo que no se anclaba en una materialización arquitectónica concreta, como lo sería una iglesia cristiana (Cárdenas & Contreras, 2007, p.26). No obstante su condición efímera, la espacialidad ritual del *ngillatún* estaba marcada por ciertos ejes, destacándose como central el *rewe* o *rehue*, término que puede tener diferentes acepciones: la web del Museo Chileno de Arte Precolombino lo designa como “poste ceremonial chamánico” (s.f), Juan Perón (1952) lo identifica como “parcialidad de tierra, tribu” o “grueso tronco de maqui” (s.p), también es señalado como “hito ceremonial” (Subsecretaría del Patrimonio, 2019, p.16), “altar ceremonial” (Cárdenas & Contreras, 2007, p.53), o según explica Saavedra (2015), “además de designar un lugar de reunión ritual, [rewe] designa también el lugar o instrumento de comunicación entre los hombres, deidades y espíritus ancestrales que habitan el *Wenu Mapu* o ‘tierra de arriba’” (p.72). A partir de estas definiciones, se puede desprender que el *rewe* se configuraba en el rito *huilliche* como aquello que marca el eje principal de un espacio-tiempo sagrado, que se activa a través de la acción cultural comunitaria. Dentro de este ámbito sagrado se ubica una escalera confeccionada con peldaños labrados sobre un tronco de árbol, también denominado *kemu kemu*, que se dispone verticalmente (enterrado en el suelo), por el que la *machi* asciende para comunicarse con la esfera celestial. Este tronco solía provenir de árboles de significaciones sagradas para los mapuches, como el roble, el laurel, el canelo o la araucaria, según comentan José Saavedra y Eugenio Salas (2019).

El vínculo con la madera de las culturas prehispánicas chilotas también se observa en la *dalca* que, como se indicó más arriba, era el medio por el cual los indígenas se movilizaban en el archipiélago. Tradicionalmente era elaborada con tres o cinco tablones unidos con costuras vegetales, de entre nueve y doce metros de largo y aproximadamente uno de ancho, según con-  
signa Nicolás Lira (2016). Su diseño permitía el desplazamiento por las aguas estrechas y poco profundas del mar interior chilote y servía igualmente como morada itinerante para los *chono* (Museo Chileno de Arte Precolombino, s.f), pueblo de vida más nómada que los *huilliche*. Los tablones o planchas de estas embarcaciones eran de madera extraída de los bosques australes, preferentemente de coigüe o coihue (denominado roble de Chiloé), alerce, ciprés o raulí, entre otras maderas, que se curvaban con calor y se cosían entre sí con fibras vegetales propias de la zona para facilitar su desarme y transporte en tierra firme, algo práctico para comunidades familiarizadas con la itinerancia en un ambiente geográfico-social fragmentado entre islas y canales australes (Lira, 2016).

## Las órdenes religiosas ante la dispersión

De las ordenes que acuden al llamado evangelizador en Chiloé, la Compañía de Jesús sería la última en arribar, en 1608. Sin embargo, sería la primera en llegar a concretar un programa evangelizador efectivo en la región, desarrollado hasta su expulsión en 1767 (Urbina, 2016). Lejos de los núcleos urbanos, la zona del archipiélago chilote se expandía con sus islas como límite austral de la Gobernación de Chile, situación fronteriza que atrae a las misiones jesuitas dedicadas a proyectar nuevas formas de sociedad lejos de grandes núcleos urbanos, tal como sucedería con sus misiones en el área de Paraguay con comunidades guaraníes, o en Arauco, al norte de Chiloé, habitado por el pueblo mapuche (Moreno, 2011; Urbina, 2016). Tras una expedición preliminar en Chiloé, la intención inicial del Padre Diego de Torres (primer provincial de la misión jesuítico-guaraní) era establecer en el archipiélago un esquema de reducciones similar al aplicado en la provincia de Paraguay, basado en pueblos de indígenas que vivieran según sus propios modos y sustentados principalmente a partir de labores agrícolas, como comenta Alberto De Paula (1993).

Sin embargo, al observar en profundidad la realidad geográfica y también los modos de vida de la población indígena a evangelizar, los jesuitas comprendieron la poca factibilidad de establecer reducciones, de manera que impulsaron paulatinamente una cristianización itinerante, con anclajes en ciertas islas como paradas temporales o como estancia permanente para los misioneros (Moreno, 2011). Cuando en 1608 los jesuitas se instalan en Castro, uno de los primeros y más grandes poblados coloniales de la isla grande de Chiloé, comienzan a expandir la fe católica hacia los sitios más cercanos. Desde allí partían generalmente dos misioneros durante la temporada climática más favorable, usualmente entre septiembre y mayo (Gutiérrez, 2007, p.52). Para cruzar las estrechas aguas los padres -o *patirú* para los originarios- adoptaron el medio de

transporte propio de los pueblos chilotos, la *dalca*, que, remada por ayudantes nativos conocedores de la zona, se configuraba ahora como un “maravilloso altar flotante de la evangelización” en palabras de Cárdenas & Contreras (2007, p.22). La cooperación entre jesuitas y nativos para llevar a cabo el plan cristianizante también se advierte en la confianza depositada por estos religiosos en *fiscales* indígenas, los que asistían a la comunidad ejerciendo ciertos servicios sagrados en ausencia de los padres, que hicieron más efectivo el plan misionero (Urbina, 2016).

Además de predicar en *veliche*, los jesuitas se adaptaron al patrón de asentamiento de las comunidades para emplazar sus primeras capillas donde congregaban a la población durante la visita de los padres en las islas (Gutiérrez, 2007), de manera que posiblemente coincidiera con la ubicación de ciertos *cavíes* y, por consiguiente, con algunos espacios dedicados al *nguilatún*. Con el tiempo, las capillas levantadas por los jesuitas irían adquiriendo una tipología más o menos definida que incluirá su construcción en madera, la ubicación contigua a una plaza-atrio, y eventualmente un cementerio, retablos o una casa para el cuidador (Gutiérrez, 2007; Montecinos et. al, 1995). Así, los jesuitas establecerían las bases de lo que hoy se denomina Escuela de Arquitectura Chilota, compuesta por más de 150 iglesias dispersas por el archipiélago que coinciden en: cercanía al borde costero, la presencia de una plaza-atrio frente a la iglesia (característica de las primeras capillas jesuitas), construcción en madera (aporte material chilote) de planta basilical compuesta por tres naves (modelo paulatinamente desarrollado por jesuitas), torre fachada (aporte franciscano tras expulsión de jesuitas) y techo a dos aguas (Montecinos et. al., 1995)<sup>28</sup>.

La mencionada tipología de edificación se articula entre la llegada de los religiosos y hasta mediados del siglo XIX; sin embargo, se piensa que las construcciones de los jesuitas ya contaban con las primeras cuatro características señaladas durante la época colonial antes de su expulsión de América (Montecino et. al. 1995; Subsecretaría del Patrimonio Cultural, 2019). Por ejemplo, la iglesia de Achao, que data del siglo XVIII, es descrita por el Padre franciscano Pedro González de Agüero en 1791, como “lo mejor que se halla en todo aquel Archipiélago. La iglesia, que es de tres naves, es toda ella, aunque de madera, de particular, y prolixa arquitectura” (1791, p.159); no obstante, sería durante el siglo siguiente cuando se le agrega la torre fachada con su pórtico, renovados de todas maneras en el siglo XX (Mena, s.f). Dicha iglesia, junto con otras quince de similares características fueron agregadas en el 2000 a la lista de Patrimonio Mundial de la Unesco.<sup>29</sup>

Tras la partida de los jesuitas en 1767, la orden franciscana continuó la evangelización de la región. Rodolfo Urbina (1990) señala que los primeros en arribar fueron los franciscanos del Colegio de Chillán (a unos 750 kilómetros al norte de Chiloé) que llegan en 1769, aunque su

<sup>28</sup> Sin embargo, no todas las 150 iglesias necesariamente se levantarían en sitios establecidos por los jesuitas, pues para 1757-1758, como se observa en un mapa misionero de la época, habrían consideradas solo unas 76 paradas en su ruta evangelizadora (Montecinos et. al, 1995, p.11).

<sup>29</sup> Además de Achao, el conjunto patrimonializado por Unesco comprende las iglesias de Quinchao, Castro, Rilán, Nercón, Aldachildo, Ichuac, Detif, Villupulli, Chonchi, Tenaún, Colo, San Juan y Dalcahue.



estancia será más bien breve pues renuncian a la misión dos años más tarde.<sup>30</sup> Así, en 1771 llega desde el Convento de Santa Rosa de Santa María de Ocopa el primer grupo de franciscanos. A la orden se le encarga encarecidamente mantener la acción circulante de las misiones iniciadas por los jesuitas, al tiempo que introducen algunos cambios para adecuarse de mejor manera a la fragmentación chilota, según apunta Urbina (1990). De este modo, establecen capillas cabeceras para fortalecer el trabajo sectorial, como complemento a la cabecera del asentamiento religioso en Castro, señalan Hernán Montecinos, Ignacio Salinas y Patricio Basáez (1995). Desde entonces, entre dichas cabeceras sectoriales se encontraría la Iglesia Santa María Loreto de Achao, desde donde se atendían más de nueve pueblos de la misma isla o de otras cercanas, y que desde la llegada franciscana comienza a contar regularmente con dos padres.

Por otra parte, los franciscanos comienzan a incorporar el ornamento permanente al interior de las iglesias dejadas por la Compañía de Jesús, lo que incluía esculturas de comunidades locales o traídas desde Lima, así como también la decoración del espacio arquitectónico (Guzmán et. al, 2020). Previo a la llegada franciscana, según afirman Isidoro Vázquez de Acuña (2016) y Guzmán & Moreno (2016), ciertos jesuitas conocedores del oficio escultórico habrían fabricado algunas pocas figuras en el archipiélago y que habrían tenido además unos cuantos discípulos indígenas, a pesar de no contar con un taller de santeros. Una situación similar se habría dado con la posterior presencia franciscana, pues si bien “no se puede asegurar que los religiosos hayan promovido la realización de imaginería local, (...) al menos está claro que ellos generaron las condiciones adecuadas para su existencia” (Guzmán & Moreno, 2016, p.21). De todas maneras, las comunidades huilliche y chona tenían conocimiento del trabajo en madera, y se sabe que participaron en levantar y mantener las iglesias chilotas coloniales (Guzmán & Moreno, 2016).

## En Achao, isla de Quinchao

La isla de Quinchao, donde se ubica el pueblo de Achao, se sitúa a unos 22 kilómetros en línea recta al este del puerto de Castro. Es muy probable que la zona donde hoy se encuentra Achao haya sido sitio de *cavíes huilliches* si se considera que a la llegada de los españoles allí se establece, en la década de 1690, una encomienda a cargo del sargento Juan Garcés de Bobadilla (Guarda, 1984). De la misma época dataría también un primer núcleo temporal misional, antecedente de lo que vendría a ser posteriormente la iglesia Santa María Loreto de Achao, y que por ese entonces se trataba más bien de una edificación liviana hecha probablemente de madera y paja (Montecinos et al., 1995). Ya para la década de 1750, cuando dicho núcleo se convierte en sede estable de la misión jesuita, la construcción de la iglesia adopta un carácter arquitectónico más definido y concreto (Guarda, 1984) y recibe cada cierto tiempo, como indican

---

<sup>30</sup> En parte por no contar con suficientes misioneros para abarcar todo el territorio a recorrer, como por el complicado traslado hasta el archipiélago, administrado entonces directamente por el virreinato peruano, y que incluía navegar desde Talcahuano (el puerto más cercano a Chillán) hasta Lima y desde allí bajar a la isla grande de Chiloé (Urbina, 1990, p.11).

Renato Cárdenas y Constantino Contreras (2007), el culto de la población que habitaba en sus cercanías. En esa línea, y junto con las sedes de Chonchi, Nahuel Huapi, Guar y Cailín, Achao se configura como sitio de alta relevancia para la red misional jesuita de esta zona austral en el siglo XVIII. La construcción actual de la iglesia de Achao se erige en planta basilical de tres naves, techo a dos aguas, posee torre-fachada con pórtico y está recubierta en tejuelas de madera; su estructura se compone de ciprés, coihue (roble de Chiloé), ulmo, laurel, raulí y canelo, entre otros tipos de madera (González, 2015).

Como se indicó en la introducción, de los tres aspectos que componen la realidad evangelizadora colonial en el archipiélago de Chiloé (metodología misional, arquitectura religiosa, e imaginería y ornamentación), esta investigación ahondará en la que corresponde a la ornamentación interior puntualmente de la iglesia Santa María de Achao, aunque sin olvidar la relevancia de los otros dos aspectos, ya brevemente apuntados. Se destaca que los retablos de esta, así como su bóveda, son los más antiguos despliegues ornamentales coloniales de toda la Escuela de Arquitectura Chilota, y los únicos que responden al estilo barroco, en tanto el resto de las iglesias pertenecientes a dicha escuela, al ser posteriores, se inclinan por otros estilos (neoclásico, neogótico, neorrenacentista).

Es cierto que por un lado los jesuitas habían dejado en Achao, para la grata sorpresa franciscana, una construcción espaciosa y bien erigida, como atestiguaba González de Agüero (1791). Sin embargo, quedó inconcluso su proyecto ornamental. Los jesuitas preferían misionar portando sus imágenes, traídas desde otras ciudades americanas o europeas, probablemente para evitar que las figuras estuviesen sin la supervisión eclesiástica y se les dieran usos ajenos a las enseñanzas cristianas, según indican Guzmán & Moreno (2016). Éstos últimos autores agregan además que, durante el periodo colonial chilote, se atribuyó la ausencia de ornamentación e imaginería a la “pobreza de la tierra” (Guzmán & Moreno, p.9), sin saberse actualmente a qué se refería esta queja, por cuanto la realidad chilota, si bien económicamente precaria, disponía de bosques y mano de obra conocedora del trabajo en madera<sup>31</sup>. Cualquiera haya sido la razón detrás de la decisión jesuita, el testimonio del misionero José García en 1767 nos hace saber que los padres llevaban consigo las imágenes dentro de un cajón, adecuadamente forrado en su interior, que “parado sirve de altar mayor bastante decente” (Cárdenas & Contreras, 2007, p.47). Sin embargo, como se mencionó antes, la situación de la imaginería en las iglesias misionales cambia una vez que la orden franciscana retoma el circuito evangelizante en el archipiélago, tras la retirada de la Compañía de Jesús de Hispanoamérica.

Desprovista de ornamentación interior, dicha labor en la iglesia Santa María de Achao será llevada a cabo por el Padre Alfonso Reyna, originario de Sevilla y compañero franciscano de González Agüero, quien entre 1771 y 1782, se dedicó

---

<sup>31</sup> Guzmán & Moreno comentan que esto se habría debido en parte por un rechazo de algunos padres jesuitas, especialmente de aquellos originarios del área germánica, por «las simples y rígidas soluciones que salían de las manos de los artesanos chilotos» (2016, p.10).

En el adorno y compostura de aquella Iglesia [Santa María de Achao]: pues hizo nuevo el Altar mayor, y tal, qual no hay otro mejor en el Archipiélago, y asimismo otros quatro para el cuerpo de la Iglesia: colocó en ellos imágenes correspondientes, y proveyó la Sacristía de varios ornamentos, hechos los más por sus manos (González de Agüero, 1791, p.177)<sup>32</sup>.

Si bien el testimonio de González de Agüero expresa la autoría del retablo, debe tenerse en cuenta que probablemente su ejecución fue conjunta, entre el padre Reyna y los habitantes de la isla, fundamentalmente por la utilización de “sencillas técnicas locales” para la talla de las piezas, según expresa Guarda (1984, p.41). Esto se complementa con lo indicado por Guzmán & Moreno (2016), cuando señalan el ambiente propicio que darían los religiosos para el desarrollo de las labores escultóricas dentro de las comunidades locales, e igualmente con lo ya expuesto sobre la labor maderera indígena. Es decir, hubo probablemente una acción ornamental conjunta, y no una pasividad indígena a la que se le impone totalmente una producción europea.

Se ha de recordar que, cuando la orden franciscana arriba a la región chilota, ya se cumplían aproximadamente dos siglos de los inicios del proyecto católico en la zona, por lo que, como bien expone Urbina, “los franciscanos no llegaban a iniciar un proceso evangelizador en naciones bárbaras, sino a dar asistencia espiritual a una cristiandad que necesitaba del *patiru* [Padre misionero] como las plantas necesitan de la savia” (1990, p.58). En ese sentido, su tarea no habría sido tanto la de introducir una nueva religión, sino más bien la de afianzar el anclaje espiritual con el que ya contaba la población indígena chilota del último tercio del siglo XVIII. De esta forma, se puede expresar que la talla ornamental al interior de la iglesia de Achao se haya basado en una inclinación por afirmar, más que por introducir, la fe cristianizada de los indígenas en elementos visuales que llamaran su atención, considerando la disposición sentimental del público para mover sus afectos como diría Giulio Argán (1955), en el marco de los ritos llevados a cabo al interior de este espacio sagrado.

## Movimiento cristianizante en madera

De toda la labor ornamental interior en Santa María de Achao, en este escrito se enfatizará tanto en la bóveda como en la ornamentación retablística en tanto su manufactura fue pensada y hecha para esta iglesia en particular, no así las esculturas de busto redondo que allí se observan actualmente, provenientes varias de ellas de otros centros artísticos religiosos americanos<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Aparte de lo aportado por González de Agüero, no se han encontrado documentos de la época que indiquen sobre la vida personal, otros trabajos o más antecedentes de la labor artística de Reyna, ni en Ocopa ni en Chiloé, y gran parte de los autores citados en esta investigación señalan más o menos lo mismo respecto del franciscano.

<sup>33</sup> Tal es el caso de la figura a la que se consagra la iglesia en Achao, Nuestra Señora de Loreto, del siglo XVIII. Según comparte Gabriel Guarda, esta talla policromada con corona de plata es originaria de la misión jesuítica de Nahuelhuapi y fue encontrada por los franciscanos cuando tomaron posesión de la iglesia una vez dejada por los jesuitas (2016).



*Figura 1. Vista del altar y del retablo mayor de Santa María Loreto de Achao. Archivo personal.*

La materialidad del área del altar [Figura 1], incluyendo los retablos, se compone de madera de alerce, mañío y ciprés, según información recogida por Leonardo González (2015). La investigadora Cecilia Suarez (2016) agrega además que específicamente los interiores de los retablos están recubiertos con tablas de mañío machihembradas (sistema de encastre) a mano. Para la bóveda, en tanto, se utilizó alerce machihembrado (González, 2015). En la policromía de altares y bóveda, abundan los tonos azulados y blanquecinos, aunque se advierten ciertas zonas que presentan la madera al natural.<sup>34</sup>

El sector del presbiterio está delimitado por una cerca calada con motivos vegetales y con columnas salomónicas, y sobre el techo marca su espacio una cenefa curvada en madera; la iluminación del sector, por otra parte, se daba originalmente a partir de celosías en los muros laterales. Tras la mesa del altar se encuentra el retablo mayor [fig. 2], de unos cuatro metros de alto, compuesto por un solo cuerpo que se divide en tres calles, de las cuales la central es la más espaciosa. La alta base del retablo se subdivide en banco y sotobanco, ambos con repetición de columnas salomónicas y relieves listonados, cuyos roleos simétricos, que asemejan motivos vegetales desplegados de repetición regular, se observan en los otros altares y en la bóveda; mientras, los rebordes horizontales del banco presentan listones ondulados. En el sector de la calle central se encuentra un sagrario con las imágenes de San Ignacio Loyola y San Francisco, bajo el monograma *IHS*. Columnas helicoidales se presentan igualmente en las entrecalles, con tres a cada costado del nicho central, y en par a los costados de los nichos laterales; todas estas columnas están coronadas con capiteles emplumados, aunque solo las más alargadas se afirman sobre peanas cúbicas de bordes enrolados. Las formas cubicas se repiten asimismo sobre los capiteles pero que no serían en este caso peanas, sino que se adosan a los marcos superiores del retablo).

<sup>34</sup> Ello se debe a que, en los planes de restauración de la iglesia entre las últimas décadas del siglo xx y la actualidad, se optó por “dejar un testimonio de que hubo un cambio, de que hubo un proceso”, por indicar respeto a la labor original colonial y para “mostrar la calidad de la madera, del alerce, del ciprés (...) tal como es, pura”, según ha indicado Nelson González, arquitecto que dedicado a esta la iglesia desde 1976 (en Iglesias de Chiloé, 2002, s.p).



Figura 2. Altar mayor de la Iglesia de Achao. Archivo personal.

Cada nicho de la pieza central presenta en su parte superior, aparte de los cubos señalados, ornamentos hechos a partir de “*cartones*, es decir, recortes planiformes de madera” (Guarda, 1984, p.41), que servirán para figurar los falsos cortinajes que caracterizan a los retablos de esta iglesia. Sobre los nichos, estos cortinajes se despliegan a modo de cenefa que sobresale en curva, pero se desarrollarán más enfáticamente dentro del marco del nicho central, donde los cartones de bordes ondulados se policromaron alternadamente -entre azules y blancos- y se superpusieron como figurando telas con blondas, recogidas por unos rosetones a ambos lados para permitir la vista de la escultura expuesta. Por su parte, aunque los nichos laterales del retablo central no presentan falsos cortinajes, de igual manera presentan falsas cenefas sobresalientes en su parte superior, y se suavizaron sus esquinas superiores con cartones de bordes enrollados, tal como se hiciera con los listones ondulados en sus marcos interiores. Asimismo, en comparación con la casa central, los nichos laterales son menos profundos, más bajos y están un tanto más atrás que aquella, y se les añadió un pequeño banco que aumenta la altura de exposición de las figuras, distinguiéndose de esta manera una variación de niveles, y de avance y retroceso entre de los distintos componentes del conjunto. Por último, sobre cada nicho del retablo central se divisan cúpulas con resplandores de rayos zigzagueantes y rectos, en cuyos centros se encuentran símbolos cristianos: si bien no es legible lo tallado en el sol del nicho izquierdo, se puede ver que el del nicho lateral derecho presenta tres flores, de pétalos similares a los del lirio, reconocido símbolo iconográfico mariano. Por su parte, el gran resplandor del nicho central se asemeja a una corona sobre la que se posan un orbe y una cruz.

El movimiento de roleos y ondulaciones también se visualiza en los altares de ambas naves laterales, piezas de único cuerpo y calle levantadas sobre bancos similares al del retablo central, cada una además con un sagrario. Como sucede en los nichos del retablo mayor, en la pieza de la nave lateral izquierda [fig. 3] se replica la suma de una base en el nicho que eleva a la figura escultórica dentro de él. Además, en este retablo en particular, la superposición de cartones con bordes diferentes -ondulados, zigzagueantes, semiesféricos- más algunos motivos florales, genera un rico movimiento visual que dispone una especie de marco de velos que rodean el espacio



del personaje presentado; el frontón superior puede asimilarse a una falsa cenefa que culmina arriba con un par de roleos que sujetan una forma orgánica de pequeño remate circular, acompañado a los costados de lo que serían pináculos también de remate orgánico. A cada lado del nicho, se observan columnas cuadradas sobre peanas cúbicas, decoradas a lo largo con listones de roleos, terminadas en capiteles como los del retablo central -emplumados- sobre los que se ubican cubos; ambas retroceden respecto del frontis del nicho.



Figura 3. Retablo lateral izquierdo de Santa María de Achao. Archivo personal.

Figura 4. Retablo lateral derecho de Santa María de Achao. Archivo personal.

Aunque similar, el retablo de la nave derecha [fig. 4] presenta elementos que lo diferencian de la otra pieza lateral, partiendo por la ausencia de la pequeña base añadida al nicho de este último: inmediatamente sobre la zona del sagrario se sitúa el espacio para exponer la figura religiosa. También el marco es diferente, por cuanto el falso cortinaje acá es más sencillo y se compone más bien de cartones con bordes lisos que adoptan una caída más cercana a una cortina de tela, que parece colgar desde el borde superior del nicho y se recoge cerca de sus esquinas superiores. A cada lado, columnas adosadas enlistadas con el tipo de roleo axial y con el capitel emplumado [fig.5] que se observa en las otras piezas retablísticas, y se ve también la falsa cenefa que sobresale en curva. Retrocediendo y hacia los extremos del retablo, se presenta un intercalado entre columnas como las descritas -pero de mayores dimensiones y con peanas cuadradas- y el fondo de la estructura del conjunto -decorado con guiraldas enrolladas-, una alternancia que continúa hasta colindar atrás con el muro mismo de la iglesia. Arriba, este retablo se corona con una cúpula que concluye en un sol rayado donde se lee un IHS con cruz sobre la H y tres clavos abajo; el *Iesus Hominum Salvator* es lema de la Compañía de Jesús y fue difundido también por franciscanos, según recoge Diego Orellana (2017).



*Figura 3. Capiteles emplumados en el retablo lateral derecho. Archivo personal.*



*Figura 6. Vista de la bóveda de la Iglesia de Santa María de Achao. Archivo personal.*

A pesar de que González de Agüero no se refiere explícitamente a la autoría del Padre Reyna sobre la bóveda de la nave central, se puede inferir que esto podría ser así tanto por haberse señalado que éste “se esmeró (...) en el adorno y compostura de aquella Iglesia” (1791, p.177),

como por la similitud de la decoración entre los retablos y la bóveda. Esta última [fig. 6] se compone por cinco arcos rebajados, policromados en tono azulado, que conforman nervaduras blanquecinas en sus uniones longitudinales; a lo largo, dichas nervaduras quedan entrelazadas por molduras diagonales -también blancas- cuya coincidencia es marcada por rosetones de madera policromados en azul, rojo y blanco. Un rosetón más amplio demarca el punto central de toda la nave, y otro similar se ubica en la zona del presbiterio. Los costados externos de la bóveda, por otra parte, están a su vez seccionados por lunetos ciegos que coinciden con los arcos del intercolumnio, generando un movimiento visual por el cambio de direccionalidad de las tablas de madera. El movimiento se complementa además con el entablamento quebrado y extendido a lo largo en cuatro secciones, en cuyos bordes se despliegan roleos blanquecinos, similares a los observados en los altares y que contrastan con la primacía azulada del entablamento. En la zona del presbiterio, la bóveda deja de subdividirse en cinco secciones, pero continúa presentando nervaduras decoradas con los roleos en cartón, que se suman a la falsa cenefa en curva que se alza sobre este sector.

## Un interior que envuelve la fe

Los elementos y los modos de desplegar la ornamentación, según se puede plantear a partir del análisis expuesto, responden al espíritu barroco que habrían traído consigo los religiosos europeos derivados a Achao desde la sierra peruana. Primeramente, se ha de recordar que el impulsor de la decoración en esta iglesia es originario de una región -Sevilla, Andalucía- que destaca por su tradición artística, escultora y retablística, de especial auge en el barroco español del siglo XVII y principios del XVIII, y donde además se valoraba la utilización de la riqueza decorativa de los trabajos escultóricos, según indica José Hernández (2004); por otro lado, se debe tener en cuenta que los franciscanos llegados a Chiloé, si bien de origen europeo, estuvieron en contacto con la actividad evangelizadora en Perú, núcleo colonial de intensa actividad artística y cuya huella podría verse en este caso por los capiteles emplumados de los retablos, “elemento iconográfico propio de culturas andinas prehispánicas” (Suarez, 2016, p.67), o por la insistencia de columnas helicoidales, recurso europeo pero abundantemente utilizado en Sudamérica, también en Perú (González, 2001, p.581). En ese sentido, el barroco expresado en la espacialidad interior de la iglesia de Achao es uno definido por su contexto americano, en este caso chilote. Es importante destacar ello recordando el planteamiento de Ramón Gutiérrez expuesto anteriormente, respecto del arribo español: lejos de una pasividad de las comunidades indígenas y una aplicación directa del lenguaje barroco, la iglesia Santa María Loreto en Achao se erige como propuesta común de los distintos actores de la cristianización de la época colonial en Chiloé. Ciertamente los entablamentos quebrados y los detalles de las nervaduras sobre la bóveda, así como el dinamismo de las columnas salomónicas que se acompañan de enrolados y la teatralidad que aportan los cortinajes de los retablos son recursos visuales frecuentemente utilizados en expresiones barrocas -tanto en Europa como en América-; sin embargo, se hace necesario



destacar el aporte de las comunidades *veliche* y *chono* respecto del uso y significación de la cultura maderera en Chiloé, así como de la relación de una espacialidad interior cristiana en un emplazamiento de poderosa carga prehispánica, si recordamos que la iglesia de Achao (así como las pertenecientes a la escuela chilota de arquitectura) se habría establecido probablemente en un sitio de *cavies* y *nguillatunes*; es decir, hay una continuidad en la concepción sagrada de la espacialidad, construida con la presencia comunitaria al aire libre en tiempos prehispánicos y que con la evangelización se materializa en arquitectura consagrada al culto cristiano.

Esto lo iniciaron los jesuitas cuando establecen la estructura de la iglesia en la isla y vendrían a reforzarlo los franciscanos con la labor ornamental en su interior, como una reafirmación de espacio sagrado sensibilizado en adornos que acompañen la predica, y de esa forma persuasivamente “operar sobre el ánimo del espectador” como diría Ricardo González (2001, p.575). Ciertamente se genera el desplazamiento de una creencia prehispánica a una europea-cristiana, como advierten Fernando Guzmán, Lorenzo Berg Costa y Rodrigo Moreno (2020), pero es en este movimiento donde operarían los modos persuasivos que atraen paulatinamente las sensibilidades *veliche* y *chono* hacia una lectura más profunda de las Enseñanzas católicas. Probablemente, a la sensibilidad del espectador chilote no se le habría escapado que el retablo en el punto cúlmine de la arquitectura cristiana, el altar, es realizado en un material que funcionaba igualmente como el soporte visual del *rewe*, altar prehispánico si se quiere, que marcaba el eje del *nguillatún*. La direccionalidad desplegada a través de la bóveda ricamente decorada complementa, de cierta manera, el recorrido visual hacia dicho punto y el ambiente sagrado interior al que se pretende atraer al espectador. Es decir, se trata menos de una valorización puramente formal de la materialidad y más de una *apelación*, como diría Gutiérrez (2001), a partir de la carga significativa de la madera en las sensibilidades indígenas.

En esa línea, y según lo recopilado en el análisis, no hay en la ornamentación de la iglesia de Achao una utilización mayor de superficies metalizadas -doradas o plateadas- y prima en cambio la madera policromada en azul. Sobre esto llaman la atención dos aspectos. El primero es la primacía de tonalidades azules, en complemento con el blanco mayoritariamente, cuya asociación con la iconografía de la Virgen vendría dándose en la tradición pictórica europea desde el siglo XV, si se sigue lo recogido por Emile Male (1952, pp.92-93); este aspecto resulta aún más interesante si se recuerdan los lirios tallados sobre el nicho derecho del retablo mayor, y el hecho de que la iglesia es una edificación consagrada a la Virgen de Loreto. A partir de esto, se podría pensar a la bóveda como un manto que podría asociarse al acogimiento inmaterial o espiritual que pretende brindar la fe cristiana, o en este caso puntual, que ofrece la Virgen como madre de los creyentes, al asociarse iconográficamente los tonos azulados a la presencia mariana. Por otra parte, el otro aspecto que resulta interesante sería la definición de un espacio sagrado cristiano a partir tipos de maderas que eran utilizados ya desde tiempos prehispánicos: el ciprés es empleado en dalcas, en la estructura de la iglesia, y en los retablos; el alerce, en dalcas y retablos; el laurel y el canelo, en *rewe* y en la estructura de la iglesia; el raulí, en dalcas y en la estructura. Las asociaciones apuntadas aquí no pretenden ser un aná-

lisis exhaustivo de los vínculos de tipos de maderas entre producciones prehispánicas y coloniales en Chiloé, sino apenas indicar que dichos vínculos existen y que la labor maderera prehispánica en la región podría ser estudiada más a fondo en otras investigaciones, o en todo caso, que no se siga omitiendo el conocimiento maderero de veliche y chonos al momento de indagar sobre la imaginería sagrada chilota.

Hay que señalar por último que, si bien es cierto que fueron los franciscanos los que dotaron de ornamento la espacialidad interior (en Achao y en gran parte de las otras iglesias dejadas por los jesuitas), se puede considerar a la iglesia Santa María Loreto, en tanto ejemplo primario de la escuela chilota de arquitectura, como una obra que engloba la visión evangelizadora de entre dicha orden y la Compañía de Jesús, por cuanto su obra constructiva (y misionera) sirvió de base para la cristianización que continuaron los franciscanos. Esto se podría materializar, por ejemplo, en la utilización del monograma *IHS* en el altar lateral derecho, o más evidentemente en la imagen conjunta de San Ignacio Loyola y San Francisco en el sagrario del retablo mayor, y también en la persistencia del culto a la Virgen de Loreto a través de la escultura traída por los jesuitas desde su misión en Nahuelhuapi, y que hasta el día de hoy se expone en el retablo mayor.

## Últimas reflexiones

Así como se advierte sobre la importancia del espacio abierto durante la evangelización de los pueblos prehispánicos en América (uso del atrio, fiestas procesionales y capillas abiertas, por ejemplo), aproximarse hacia los interiores de las construcciones cristianas coloniales también puede resultarnos valioso para estudiar un proyecto cristianizante que buscaba apelar a la fe de los evangelizados en sus iglesias. En ese sentido, los elementos visuales dentro de estas edificaciones, más que servir como mero ornamento para herosear superficialmente el espacio, se proyectan como caracteres plásticos persuasivos, de acuerdo a la costumbre barroca traída al archipiélago por los misioneros europeos. En Achao, el movimiento tallado en madera envuelve al asistente en el rito católico: desde que ingresa, el cielo de la nave le recibe y le marca la dirección hacia el altar, allí donde en su retablo se presentan las figuras que acompañan el acto litúrgico.

Por otra parte, no se puede dejar de apuntar que en Chiloé, lo que comienza como una cristianización de intensa itinerancia deviene paulatinamente en un asentamiento permanente del rito católico en iglesias como la analizada en este trabajo, y con ello se va tornando cada vez más frecuente que la población convertida al catolicismo se acerque físicamente al espacio donde practica su nueva religión, cuestión que en simultáneo conlleva simbólicamente el alejamiento de sus antiguas creencias sagradas. Así, si Santa María Loreto de Achao se erige constructivamente sobre posibles cimientos prehispánicos de alta carga ritual, con una ornamentación en madera que llama persuasivamente a las comunidades indígenas hacia el interior, no hay que olvidar que se trata de una edificación que se levanta en medio de un proceso de aculturación en el cual las identidades prehispánicas se van diluyendo ante el avance de la colonización en

el archipiélago. No resultaría una decisión al azar, entonces, que precisamente el interior de esta iglesia se haya trabajado con tanto interés: de un modo más sutil que las actitudes abiertamente abusivas de los encomenderos, también los misioneros buscan expandir su poder en estas latitudes, y detrás de la persuasión ornamental para llamar a la población hacia una interiorización más profunda de la fe cristiana se hayan igualmente intenciones ancladas en el pensamiento eurocentrista, buscando “iluminar” a poblaciones prehispánicas de creencias “oscuras”, cuyos ritos ancestrales al aire libre encontraron su punto final al levantarse los interiores católicos ornamentados de las iglesias chilotas.

## Referencias

- Argan, G. (1955). La Retórica y el arte barroco. En *Retorica e barocco; atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma: Fratelli Bocca.
- Cárdenas, R. y Contreras, C. (2007). *Patrimonios Religiosos de Quinchao*. Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/read/17170849/patrimonios-religiosos-de-quincha-opdf-archivo-chiloe>
- De Paula, A. (1993). La arquitectura de las Misiones del Guayrá. En J. Gazaneo (comp.), *Las Misiones jesuíticas del Guayrá* (pp.91-150). Buenos Aires, Icomos, UNESCO.
- González de Agüeros, P. (1791). *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chiloé, en el Reyno de Chile y Obispado de la Concepción. Dedicada a nuestro católico monarca Don Carlos IV (que Dios guarde)*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:68543>
- González, L. (2015). *Iglesias de Chiloé. Hacia una teoría de intervención sostenible de una arquitectura vernácula patrimonial construida en madera de Chile austral* (Tesis de doctorado). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46722>
- González, R. (2001). Los retablos barrocos y la retórica cristiana. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://fba.unlp.edu.ar/historias245/wp-content/uploads/2013/05/Los-retablos-barrocos-y-la-ret%C3%B3rica-cristiana.-Gonz%C3%A1lez.pdf>
- Guarda, G. (1984). *Las Iglesias de Chiloé*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Guarda, G. (2016). La Iglesias y el Culto. En *Chiloé* (pp.186-223). Recuperado de <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Chiloe%CC%81.pdf>
- Gutiérrez, R. (2001). Repensando el Barroco americano. *Arquitextos*, 02(19.1). Recuperado de <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.019/819/es>
- Gutiérrez, R. (2007). Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé. Apuntes para una historia singular de la evangelización. *Apuntes*, 20 (1), 50-69. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v20n1/v20n1a04.pdf>

- Guzmán, F. y Moreno, R. (2016). Esculturas peregrinas e imagería vernácula en el archipiélago de Chiloé en la segunda mitad del siglo XVIII. *Temas Americanistas*, 37, 1-23. Recuperado de [https://www.academia.edu/30629607/SCULPTURES\\_PILGRIMS\\_AND\\_IMAGING\\_VERNACULAR\\_IN\\_THE\\_CHILO%C3%89\\_ARCHIPELAGO\\_IN\\_THE\\_SECOND\\_HALF\\_OF\\_THE\\_XVIII\\_CENTURY](https://www.academia.edu/30629607/SCULPTURES_PILGRIMS_AND_IMAGING_VERNACULAR_IN_THE_CHILO%C3%89_ARCHIPELAGO_IN_THE_SECOND_HALF_OF_THE_XVIII_CENTURY)
- Guzmán, F., Berg Costa, L. y Moreno, R. (2020). Las prácticas misionales y la articulación de espacio e imagen sagrada en el Archipiélago de Chiloé, siglos XVII A XIX. *Boletín Americanista*, 70(80), 103-125. doi: 10.1344/BA2020.80.1006.
- Hernández, J. (2004). La escultura barroca en España. En *El Barroco: Arquitectura, Escultura, Pintura* (pp. 354-371). Barcelona, Editores Ullmann&Könemann.
- Iglesias de Chiloé. (2002). *La Joya de madera*. Recuperado de <https://portaluchile.uchile.cl/cultura/chiloe/iglesias/patrimonio/achao.html>
- Iglesias de Chiloé. (s.f). Iglesia de Achao. Santa María de Loreto. Archivo fotográfico. Recuperado de <https://www.iglesiasdechiloe.cl/achao>
- Lira, N. (2016). Antiguos navegantes en los mares de Chiloé. En *Chiloé* (pp. 89-117). Recuperado de <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Chiloe%CC%81.pdf>
- Mâle, E. (1952). El arte religioso. México: Fondo de cultura económica.
- Mena, R. (s.f). *Achao: El primer templo*. Recuperado de <https://patrimonio.cl/archivo/achao-primer-templo/>
- Montandón, R. (1952). Archivo Fotográfico. Recuperado de <https://www.archivomontandon.cl/page/2/?s=achao>
- Montecinos, H., Salinas, I. y Basáez, P. (1995). *Las Iglesias Misionales de Chiloé*. Recuperado de <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1030/submission/proof/23/#zoom=z>
- Moreno, R. (2011). El archipiélago de Chiloé y los Jesuitas: el espacio geográfico para una misión en los siglos XVII y XVIII. *Magallania*, 39(2), 47-55. doi:10.4067/S0718-22442011000200004
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f). Pueblos Originarios de Chile. Chonos. Recuperado de <http://precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/chonos/>
- Orellana, D. (31 de julio de 2017). IHS: IESUS HOMINUM SALVATOR [Entrada de blog]. Recuperado de <http://criticayopinioncultural.blogspot.com/2017/07/ihs-iesus-hominum-salvator.html>
- Perón, J. (1952). *Toponimia Patagónica de Etimología Araucana*. Recuperado de <http://www.la-baldrich.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/Toponimia-Patagonica-de-Etimologia-Araucana-de-Juan-D.-Per%C3%B3n.pdf>
- Saavedra, J. (2015). *1712. El sentido de lo indio en el Chiloé Colonial* (Tesis de magister). Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132319/1712-el-sentido-de-lo-indio-en-el-Chiloe-colonial.pdf>
- Saavedra, J. y Salas E. (2019). El Chemamüll: Tradición sagrada, pervivencia y símbolo de resistencia cultural mapuche. *Cuadernos de Historia del Arte*, 32 (7), 33-103. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/2367>

- Suárez Pérez, C. (2016). *El retablo chilote, bien cultural de alto valor sin reconocimiento local. Problemas y condiciones de la gestión cultural del patrimonio religioso chileno* (Tesis de Magister). Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/138417/el-retablo-chilote-bien-cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Subsecretaría de Patrimonio Cultural. (2019). *Estudio inventario iglesias del archipiélago de Chiloé pertenecientes a la escuela chilota de arquitectura religiosa en madera*. Santiago, Chile: Ministerio de, las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile.
- Urbina Burgos, R. (1990). *La Misiones Franciscanas de Chiloé a fines del siglo XVIII*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0014227.pdf>
- Urbina Carrasco, X. (2016). De la Conquista a la República. En *Chiloé* (pp.123-177). Recuperado de <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Chiloe%CC%81.pdf>
- Vásquez de Acuña, I. (2016). La Artesanía Religiosa en Madera. En *Chiloé* (pp.228-259). Recuperado de <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Chiloe%CC%81.pdf>

## Lxs Autorxs

### Coordinadorxs

#### **Radice, Gustavo**

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

#### **Sciorra, Jorgelina Araceli**

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, y Magister en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa el Doctorado en Arte de la misma Unidad Académica. Fue Becaria Tipo B de la UNLP por el Instituto de Historia del Arte argentino y americano. Ejerce la docencia como Profesora Titular de las materias Historia de las Artes Visuales IV-V y es Ayudante en la Cátedra de Estética (FdA-UNLP). Participa en el Programa de Investigación y Desarrollo de la UNLP como miembro de proyectos de investigación. Es directora de tesis de grado y posgrado. Ha organizado y expuesto artículos de investigación en jornadas y congresos nacionales e internacionales.

### Autorxs

#### **Casella, Germán**

Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FDA, UNLP. Doctorado en Artes, FDA, UNLP. Profesor en Historia de las Artes Visuales por la FDA, UNLP. Director del Grupo de Estudios de Artes

Escénicas del IHAAA, FDA, UNLP. Becario CONICET de finalización de doctorado. Pertenece al Instituto de Historia del Arte argentino y americano (IHAAA), FDA, UNLP. Pertenece a la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Dedicado al tema teatro para las infancias y género, se desempeña como investigador, productor y dramaturgo. Dicta seminarios de posgrado (FDA, UNLP). Participa en jornadas y congresos afines al área en carácter de expositor. Publicaciones en diversas revistas de investigación en artes. Organiza jornadas y encuentros del IHAAA. Ayudante Diplomado en Cátedra Historia de las Artes Visuales II (Renacimiento-Colonial), FDA, UNLP, Docente Titular en Análisis de la Dramaturgia y la Literatura I y II, (ETLP).

### **Fasanelli, Ornella**

Estudiante avanzada de la carrera de Historia del Arte, orientación Artes Visuales, FDA, UNLP. Entre su actividad profesional se menciona el Trabajo de voluntariado en el Archivo de Poesía visual Internacional realizado en el Centro de Arte Experimental E. A. Vigo (2022-2023) y su adscripción en la Cátedra de Procedimientos de las Artes Plásticas II, en 2023. Ha publicado en las revistas de la Editorial Papel Cosido de la Facultad de Artes: Revista Armiliar N°5 "Itinerario de piezas sueltas. El sincretismo en edificaciones cristianas. México, siglo xvi" (2021) y en Revista NIMIO N° 8 "Sensualidades, cuerpos y fotografía. Aproximaciones a las producciones de Annemarie Heinrich" en Revista NIMIO. Se desempeñó como expositora con "Patagonia Liminal" en el Primer Simposio Internacional de "Arte y de(s)colonialidad: diálogos, producciones y debates", 2021 y como integrante del programa de Prácticas pre profesionales voluntarias "Escribir el museo", FDA, UNLP, 2022.

### **García Leguizamón, Milena**

Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales; Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se desempeñó como adscripta ad-honorem en Cátedra de Historia de la Medicina (2018-2019), Facultad de Ciencias Médicas, UNLP. Ejerciendo a la fecha, también como adscripta ad-honorem en la Cátedra de Historia del Arte V América Colonial (actualmente), Facultad de Artes, UNLP.

Entre sus actividades profesionales se mencionan la planificación y colaboración en armado de muestra reinaugural del Museo de Historia de la Medicina "Dr. Santiago Gorostiague", FCM, UNLP. Noche de los Museos, edición 2018. Durante el 2022 participó como pasante en el Museo Histórico Fuerte Independencia de Tandil, donde realizó actividades de investigación, conservación, análisis y armado de muestra virtual. Además de su participación como expositora en las Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, edición 2022, con los trabajos de *Ángeles ¿tritónicos? de San Ignacio Miní: sobre cómo la persuasión jesuita incursionó en la mitología guaraní y en los hombres delfín del Paraná* (2022); y *Cuerpos con Historia: el Caso Burke como materialización del biopoder y el castigo ejemplar* (2022).

Por otra parte, se encuentra en proceso de edición, su artículo *Orígenes del estudio del dibujo anatómico en la Historiografía del Arte: Von Calcar, Da Vinci y Buonarroti desde la*

*pluma de Vasari* (2023), el cuál será publicado en la revista *Armiliar* de la Editorial Papel Cosido, FDA, UNLP.

Desde el 2021 se encuentra investigando los diferentes monumentos líticos de pueblos indígenas del Sistema de Tandilia; con apoyo de la Subsecretaría de Cultura y Educación, de la Municipalidad de Tandil. Habiendo dado a conocer los primeros resultados de sus investigaciones, a partir de su participación como expositora en el ciclo de charlas “*Conversando para conservar*”, en el marco del Bicentenario de la Fundación del Fuerte de la Independencia de Tandil.

### **Gómez, Karen Gabriela**

Estudiante avanzada del Profesorado y Licenciatura en Historia de las Artes Visuales. Ha asistido a jornadas nacionales de investigación en artes. Expuso en las Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JEIDAP) organizadas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

### **Guimarey, María**

Especialista en Teatro y Artes Escénicas por la Euskal Herria Unibersitatea - Universidad del País Vasco (EHU-UPV), Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (FDA, UNLP). Actriz y Profesora de Teatro por la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Es Ayudante de Primera en la Cátedra de Historia de las Artes Visuales 2 (HAV2) para la carrera de Plástica (FDA-UNLP), profesora de Didáctica del Teatro (ETLP) y de Metodología de la Investigación en Artes en la Escuela Integral de Arte de Berisso (EAB). Investigadora del teatro platense y teorías de género, doctoranda en Artes (FDA, UNLP) y becaria de CONICET. Ha participado en congresos y jornadas de investigación nacionales e internacionales. Publicó los artículos *Las Sirenas en el mundo Andino y Colonial Construcción de un imaginario femenino* (2020) en Libro de Cátedra HAV2 (FDA UNLP), *1999 y la desautomatización del teatro platense. Estudio sobre Cuerpos A banderados de Beatriz Catani* (2022), y *Hacia un Museo Feminista de arqueología teatral. Cartografía Sentimental del teatro platense* (2022) ambos en Boletín de Arte (Editorial Papel Cosido, FDA, UNLP). Integra el Grupo de Investigaciones sobre Artes Escénicas (GEAE) y proyectos de investigación de I+D dependientes del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Tomó cursos con el Odin Teatret (Dinamarca), el Grotowski Institute (Polonia) y la Ecole Philippe Gaulier (Francia). Creó el Grupo Independiente A- Teatral en Bilbao y participó en espectáculos teatrales como actriz, directora y dramaturga en Argentina y en España. Es integrante de la Comisión de Teatro X la Identidad La Plata desde su comienzo en 2015.

### **Mateos, Ambar Zoe**

Es Profesora de Artes Visuales con orientación en grabado, egresada de la Escuela de Arte República de Italia (EARI) (2017-2021). Actualmente cursa el Profesorado en Historia del Arte



con orientación en Artes Visuales en la Facultad de Artes (UNLP-FDA) de la Universidad Nacional de La Plata. Realizó estudios como Técnica en la Industria de la Orfebrería, en las Escuelas Técnicas Raggio (ETR) (2011-2016).

### **Millán, Horacio Miguel**

Nacido el 6 de enero de 1962.

Procurador y abogado, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (FCJS-UNLP), año 1988.

Instructor Judicial, Ministerio Público de la Provincia de Buenos Aires, 1998.

Estudiante en la carrera de Profesorado en Artes Plásticas con orientación Pintura, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FdA-UNLP), años 1989-1990.

Estudiante en la carrera de Licenciatura en Historia del Arte, orientación Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata (FdA-UNLP), 2017.

Actualmente jubilado.

### **Ortiz, Justo María**

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

### **Ruiz Vega, Camila**

Estudiante de Licenciatura y Profesorado en Historia de las Artes Visuales en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Publicó el artículo DES-TAPAR (2021) artículo para En Plural, Producciones artísticas colectivas en la Universidad Pública.

Participó en la instalación Los sentidos de los hilos. Historias del arte y tramas del tiempo, 6° Bienal Universitaria de Arte UNLP, 2022.

Integró la Pre Práctica Profesional en Escribir el Museo, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, 2022.

Radice, Gustavo

Reescrituras en la Historia del Arte : cruces entre Europa y América : S. XV a XVIII / Gustavo Radice ; Jorgelina Araceli Sciorra ; Coordinación general de Gustavo Radice ; Jorgelina Araceli Sciorra. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-2550-3

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

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

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

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025  
ISBN 978-950-34-2550-3  
© 2025 - Edulp

**S**  
sociales

  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA