

# Bibliographica Americana

Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales



DICIEMBRE 2021

17

# SUMARIO

---

## DOSSIER | pág. 3

La plástica del espacio religioso. El uso de pintura mural como articulador del aparato ornamental de los templos americanos, siglos XVI-XVIII  
*Juan Ricardo Rey Márquez*

La agencia de las comunidades indígenas en la configuración de la pintura mural en las iglesias de la Ruta de la Plata, segunda mitad del siglo XVIII  
*Fernando Guzmán, Paola Corti, Marta Maier, Eugenia P. Tomasini, Magdalena Pereira, Gabriela Siracusano*

La técnica pictórica en la pintura mural de la iglesia colonial de Orurillo (Perú)  
*Valeria Careaga, Gala Frecia Maudet, Diana Castellanos Rodríguez, Gabriela Siracusano, Marta S. Maier*

### Ilustración de tapa:

*Pintura mural del interior de la Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca, Oruro, Bolivia.* En: Tomasini, Eugenia, "Procesos de identificación y caracterización de pigmentos usados en pintura mural andina colonial" de la presente edición.



Pintura mural, poder y materialidad en los baptisterios de Carabuco y Curahuara de Carangas, finales del s. XVIII  
*Camila Mardones, Carlos Rúa, Astrid Windus*

Procesos de identificación y caracterización de pigmentos usados en pintura mural andina colonial  
*Eugenia Tomasini*

Mantas, paredes y cuadros pintados en auxilio de las iglesias neogranadinas  
*Guadalupe Romero Sánchez, Adrián Contreras-Guerrero*

Modelos para el dispositivo ornamental de los templos surandinos. Una hipótesis de trabajo sobre la pintura mural  
*Juan Ricardo Rey Márquez, Agustina Rodríguez Romero*

## ARTÍCULOS | pág. 93

Marmontel y su *Les Incas ou la destruction de l'empire*: leyendo Crónicas de Indias durante el último tercio del siglo XVIII  
*Fernanda Macchi*

Ceremonial de la Audiencia de Buenos Aires de finales del siglo XVIII. Protocol of the Justice Court of Buenos Aires in the late 18th century  
*F. Javier Campos y Fernández de Sevilla*

Ángela Carranza, revisitada: teología y vida  
*Juan C. Sánchez Sottosanto*

### Programa Nacional de Bibliografía Colonial

Biblioteca Nacional Mariano Moreno  
Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1425EID)  
República Argentina  
Tel.: 54 (011) 4808-6000, int. 1356

# LA PLÁSTICA DEL ESPACIO RELIGIOSO. EL USO DE PINTURA MURAL COMO ARTICULADOR DEL APARATO ORNAMENTAL DE LOS TEMPLOS AMERICANOS, SIGLOS XVI-XVIII

Coordinador  
Dr. Juan Ricardo Rey Márquez  
Centro Materia, UNTREF - Argentina  
[jrmarquez@untref.edu.ar](mailto:jrmarquez@untref.edu.ar)

## Introducción

La construcción de templos católicos durante los siglos XVI al XVIII fue una de las principales acciones del dominio europeo en América. Esto se debe a que los procesos de evangelización de naturales respondían al ejercicio del imperium en territorio americano y para tal fin era necesario aderezar los templos con el decoro necesario para el culto católico. Por ello se echó mano de la pintura mural para dotar a los templos con pinturas, ornamentos e incluso mobiliario. De esta manera, la pintura mural cumplió la función de un articulador del espacio que podría designar funciones de culto –como el lugar del baptisterio o el altar–, representar discursos morales o asuntos de historia sagrada, o transformarse en materiales diversos a la manera de un trampantojo, para dotar a las techumbres de coloridos motivos e incluso a los muros de ricas colgaduras textiles y baldaquinos. Este último caso de transformación plástica, en el caso de las pinturas religiosas, llega incluso a la imitación de marcos y molduras basados en modelos de carpintería.

Mucho se ha discutido sobre el uso provisional de la pintura mural, pues en el caso de los llamados Altares de Humildad se sabe que fueron de uso extendido mientras se realizaba el mobiliario definitivo, en su mayoría, en madera dorada y policromada. Por ello, se conservan detrás de los altares “definitivos” las trazas de los pintados con su imitación de estructuras arquitectónicas con sotabanco, banco, sagrario y nichos para las imágenes. No obstante, desde que se empezaron a realizar trabajos de restauración integral del patrimonio eclesástico hispanoamericano hacia la segunda mitad del siglo XX, se encontraron pinturas con fines decorativos (textiles, yeserías, azulejos), arquitectónicos (casetones, columnas, pilastras, nichos) e incluso ilusionista, como se enlistó anteriormente. La riqueza de tales trabajos, así como los múltiples estratos en los que se pueden encontrar tales pinturas, lleva a pensar que la decoración mural lejos de ser provisional formaba parte del aparato ornamental de los templos, llegando a ser renovada quizá para acompañar las celebraciones del calendario litúrgico.

Ante la evidencia de un uso tan extendido, tanto geográfica como temporalmente, cabe preguntarse si no estaremos ante un fenómeno que va más allá de la provisionalidad y que bien pudo formar parte del amplio repertorio artístico del arte hispanoamericano de los siglos XVI al XVIII. Con las modificaciones sufridas por los templos católicos durante los procesos de formación de los estados nacionales, durante el siglo XIX, y con las transformaciones espaciales del XX para adaptar los templos a los nuevos tiempos, en particular durante el Concilio Vaticano II, la pintura mural fue bien o recubierta con cal o destruida por el reemplazo de su base de preparación. Esta eliminación de la decoración mural fue paralela al reemplazo de la pintura de caballete y la imaginería producida durante la égida de las coronas ibéricas para responder a nuevas corrientes academicistas. No obstante, mientras los museos fueron armando sus colecciones de arte del período durante el siglo pasado, la pintura mural emergió en las restauraciones arquitectónicas. Tales fragmentos de imágenes muestran la plasticidad y versatilidad inusitadas del mural para denotar materias y formas, al tiempo que connota discursos morales o funciones diversas.

Para el presente dossier convocamos trabajos relacionados con el estudio de la pintura mural en el espacio religioso hispanoamericano, entre los siglos XVI y XVIII, desde la historia del arte, la historiografía, la conservación, estudios del patrimonio, estudios de materialidad y de la historia de la arquitectura. Nuestra atención se centró en el mundo Andino, para lo cual se presenta el estudio de templos ubicados en los actuales territorios de Chile, Bolivia, Perú y Colombia, realizados por equipos de investigación de amplio reconocimiento, tanto independientes como integrantes de centros de investigación de diversas universidades de Europa

(Universidad de Colonia, Universidad de Hamburgo, Universidad de Granada) y América (Universidad Nacional de Tres de Febrero y Universidad de Buenos Aires, Argentina; Universidad Adolfo Ibáñez, Chile). El primero de los textos que integran este dossier “La agencia de las comunidades indígenas en la configuración de la pintura mural en las iglesias de la Ruta de la Plata, segunda mitad del siglo XVIII”, nos presenta el trabajo realizado por un equipo binacional integrado por Fernando Guzmán y Paola Corti, de la Universidad Adolfo Ibáñez, junto a Magdalena Pereira de la fundación Altiplano de Chile, en coordinación con el Centro Materia de la UNTREF, representado por sus directoras Gabriela Siracusano y Marta Maier, junto a la investigadora Eugenia Tomasini. Los autores se abocan al estudio de la pintura mural en cinco iglesias de la Ruta de la Plata, ubicadas entre las ciudades de Arica y Oruro en los pueblos de Parinacota, Pachama, Curahuara de Carangas, Soracachi y Copacabana de Andamarca. Ante el reto de analizar la participación indígena en las pinturas murales de los templos mencionados, se usó una metodología interdisciplinaria que combinó aproximaciones desde la historia del arte y la química para el análisis de los materiales empleados. Vale destacar que la lectura en clave cultural de los datos obtenidos por el equipo aporta luces para el estudio de las comunidades de la Ruta de la Plata ante la falta de documentos escritos.

La aproximación a la materia como documento es una constante en los trabajos convocados para este dossier. En “La técnica pictórica en la pintura mural de la iglesia colonial de Orurillo (Perú)”, las autoras, Valeria P. Careaga, Gala Frecia Maudet, Diana M. Castellanos Rodríguez, Gabriela Siracusano y Marta S. Maier, proponen la existencia de una práctica pictórica común entre templos del sur del Virreinato del Perú. A partir del estudio de caso en esta localidad del sur peruano, la caracterización de materiales permite comparar con casos conocidos en los actuales territorios de Bolivia, Chile y Perú para establecer procedimientos compartidos y prácticas de taller comunes en lo que ahora es un espacio separado por fronteras que no existían en el período colonial.

La vida de las imágenes, así como las vicisitudes de su permanencia en espacios de ritualidad sostenida a través de los siglos, se pone de realce en “Pintura mural, poder y materialidad en los baptisterios de Carabuco y Curahuara de Carangas, finales del s. XVIII”. En este trabajo Camila Mardones Bravo, Carlos Rúa Landa y Astrid Windus, realizan un ejercicio de cruce entre la historia del arte, la antropología y la conservación centrado en la representación de bautismo de autoridades étnicas (caciques), para mostrar el correlato entre las jerarquías de las comunidades indígenas, su representación y la sujeción a la autoridad hispánica a través del catolicismo.

Como complemento a los trabajos anteriores, Eugenia Tomasini, nos presenta en su trabajo “Procesos de identificación y caracterización de pigmentos usados en pintura mural andina colonial”, una mirada desde las ciencias aplicadas al estudio del patrimonio. Este artículo de revisión parte de la reflexión de múltiples trabajos sobre la pintura mural sur andina que suelen estar dirigidos a un público especializado en métodos analíticos de la química y la físico química, y en esta oportunidad se dirigen a un público más amplio que desde la conservación y la historia del arte comparte el espacio de los estudios de materialidad.

Pasando a un espacio diferente del que hemos venido mirando en los trabajos anteriores, Guadalupe Romero-Sánchez y Adrián Contreras-Guerrero nos proponen una mirada al patrimonio del actual territorio colombiano en “Mantas, paredes y cuadros pintados en auxilio de las iglesias neogranadinas”. En este trabajo se muestra la articulación del lenguaje textil con la pintura mural en templos de la zona central del Nuevo Reino de Granada, así como del sur, en el actual departamento del Cauca. En este caso nos encontramos con un estudio en el que se recupera la presencia del textil en los templos andinos, cuyo uso para el ornato del espacio sagrado es reconstruido por los autores.

Finalmente, Agustina Rodríguez Romero y Juan Ricardo Rey Márquez, nos proponen un trabajo de revisión historiográfica en “Modelos para el dispositivo ornamental de los templos surandinos. Una hipótesis de trabajo sobre la pintura mural”. En este artículo se integra la experiencia de trabajo de muchos de los autores participantes en el presente dossier, para pensar las formas de articulación de la pintura mural con otras materialidades presentes en los templos andinos. En esta propuesta se analiza la manera en la cual la simulación en pintura mural de carpintería, azulejería, pintura de caballete y textiles, crea una propuesta ornamental que revela la riqueza de la cultura visual colonial integrada a la arquitectura, así como a las necesidades del culto católico, pero que con el tiempo perdió presencia en los estudios de historia del arte y el patrimonio.

Con esta amplia gama de trabajos, esperamos mostrar una dimensión de la historia del arte desde la materialidad artística, multidisciplinaria, sobre el patrimonio colonial hispanoamericano, en la que la colaboración internacional se muestra como el camino a seguir. Con la articulación de la conservación, las ciencias

aplicadas al patrimonio y la historia del arte, mostramos en el presente dossier formas de aproximación que permiten nuevas miradas sobre el pasado, a partir de la interpretación de la materia como un documento. De esta manera reemergen prácticas artísticas, interacciones sociales y disputas de poder íntimamente ligadas a la historia de nuestro patrimonio.

## LA AGENCIA DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LA PINTURA MURAL EN LAS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Fernando Guzmán. UAI - Chile

[fernando.guzman@uai.cl](mailto:fernando.guzman@uai.cl)

Paola Corti. UAI - Chile

[paola.corti@uai.cl](mailto:paola.corti@uai.cl)

Marta Maier. UBA - Argentina

[maier@qo.fcen.uba.ar](mailto:maier@qo.fcen.uba.ar)

Eugenia P. Tomasini. UNTREF - Argentina

[etomaisini@untref.edu.ar](mailto:etomaisini@untref.edu.ar)

Magdalena Pereira. UAI - Chile

[magdalena.pereira@uai.cl](mailto:magdalena.pereira@uai.cl)

Gabriela Siracusano. CONICET/ UNTREF - Argentina

[gasiracusano@gmail.com](mailto:gasiracusano@gmail.com)

### Resumen

En las rutas que unían Potosí con el puerto de Arica hay cinco iglesias que preservan sus programas de pintura mural del siglo XVIII. Estas iglesias se encuentran en los pueblos de Parinacota, Pachama, Curahuara de Carangas, Soracachi y Copacabana de Andamarca. A pesar de la ausencia de documentos que se refieran a la producción de estas pinturas, es posible afirmar que las comunidades indígenas participaron en su configuración. Un importante y primer antecedente es que algunos de los materiales usados son locales. Por otra parte, las formas de representación están vinculadas con los lenguajes coloniales subalternos, como los que se encuentran en textiles andinos, keros y otros materiales. Finalmente, es posible identificar en los murales la incorporación de iconografía local en tensión con los símbolos cristianos. Consecuentemente, se puede afirmar que los integrantes de estas comunidades no fueron meros espectadores de las decisiones de la autoridad eclesíástica o del trabajo de los pintores. Estos murales contienen huellas de la participación de los miembros de la comunidad en su ejecución.

Palabras claves: Pintura mural, comunidades indígenas, siglo XVIII, arte colonial.

### Abstract

On the paths that linked Potosí with the port of Arica there are five churches that preserve their 18th century mural painting programs. These churches are found in the villages of Parinacota, Pachama, Curahuara de Carangas, Soracachi and Copacabana de Andamarca. Despite the absence of documents that refer to the production of these paintings, it is possible to affirm that the indigenous communities participated in their configuration. A first important antecedent is that some of the materials used are local. On the other hand, the forms of the representations are linked to subaltern languages such as that of Andean textiles or Keros, among others. Furthermore, it is possible to identify the incorporation of local iconographies in tension with Christian symbols. Consequently, members of these communities were not mere spectators of the decisions of the ecclesiastical authority or the work of the painters. These murals contain features that reflect the participation of members of the communities in their realization.

Keywords: Mural painting, indigenous communities, 18th century, colonial art.

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 09/09/21

## LA AGENCIA DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LA PINTURA MURAL EN LAS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

### Introducción

La prosperidad de la ciudad de Potosí durante el siglo XVII llenó de vitalidad los caminos que la unían con el puerto de Arica en las costas del Océano Pacífico (López 2004, López 2015). Una masa enorme de materias primas, bienes de lujo, animales de carga y personas comenzaron a circular en una y otra dirección. En muchos casos se trataba de rutas trazadas en época prehispánica para facilitar el intercambio de bienes entre los distintos pisos ecológicos. Antiguos caminos que conectaban el altiplano con el borde costero, pasando por la precordillera y sus valles fértiles (Fundación Altiplano 2012, 25). Si bien Potosí perdió relevancia en el siglo XVIII y el mineral de plata se comenzó a movilizar por el Atlántico, la movilidad de personas y el comercio de bienes siguió dinamizando la región.

En este contexto geográfico se conservan aún numerosas iglesias coloniales, cinco de las cuales mantienen aún sus programas de pintura mural. Se trata de las iglesias de Curahuara de Carangas, Copacabana de Andamarca, Soracachi, Parinacota y Pachama, las tres primeras en la provincia boliviana de Oruro y las dos últimas en la región chilena de Arica y Parinacota (Guzmán, Corti y Pereira 2014). Con excepción de algunas escenas en los muros de Curahuara de Carangas (Gisbert 2008, 44), casi todas las imágenes a las que nos referimos fueron pintadas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Esta circunstancia obliga a atender a dos factores que debieron incidir en la ejecución de las obras. El primero es el contexto de las tensiones producidas por las reformas borbónicas que tendrán su expresión más visible en las rebeliones anticoloniales de finales de la centuria (O'Phelan 1988, 108–11). El segundo factor es lo que se ha denominado la evangelización tardía, proceso que se gatilla ante la conciencia de que el proceso de cristianización de la población no se ha cumplido cabalmente (Flores, Kuon y Samanez 1993, 142 y 153).

Los programas de pintura mural, al contrario de lo que puede ocurrir con los lienzos y las esculturas, se encuentran en el mismo lugar en el que fueron pintados, conservando así su localización e inscripción primera. Este rasgo permite a quienes los analizan hablar de su interacción original con el espacio (Gisbert 1994) y con aquellos observadores destinados a ser su expectadores o público principal, y reconstruir así la estructura discursiva que conecta unas imágenes con otras. Esta peculiaridad facilita aproximarse a las circunstancias particulares que originaron la producción de las imágenes, aún ante la ausencia de antecedentes documentales. Al intentar reconstruir el proceso que dio origen a estas pinturas murales se deben considerar ciertos factores del ambiente histórico que afectaban a una numerosa población en un vasto territorio, como lo eran las rebeliones anticoloniales o la evangelización tardía. Sin embargo, resulta también necesario preguntarse acerca de las motivaciones locales que dieron forma a cada uno de los programas de pintura mural. Llegados a este punto surge de manera ineludible el asunto de la autoría intelectual y material, así como el de la agencia (agency) de aquellos sujetos que pudieron interactuar con los autores e incidir de algún modo en la configuración de las imágenes (Berger y Luckmann 1968; Kiser 1999; Shapiro 2005; Bourdieu 2012; Gell 2016). La documentación relativa a Curahuara de Carangas, Copacabana de Andamarca, Soracachi, Parinacota y Pachama no contiene antecedentes acerca de la producción de las pinturas. No obstante, es posible afirmar, que el sacerdote de la doctrina, el curaca, los pintores y la comunidad local tuvieron algún tipo de participación en las decisiones que se fueron tomando durante la realización de las pinturas<sup>1</sup>.

La agencia indígena en el arte colonial no es un tópico nuevo. Sin embargo, la mayoría de las reflexiones sobre este asunto se han realizado mirando principalmente un aspecto de la obra, como la iconografía (Gisbert 2008) o la materialidad (Siracusano 2005). Se propone, por tanto, reflexionar sobre este asunto mirando las diversas dimensiones de la obra. Las pinturas murales que servirán de caso de estudio son ejemplos interesantes por encontrarse en localidades periféricas en las que la agencia indígena pudo operar con menos limitaciones (Guzmán, Corti y Pereira 2014). Hasta ahora los estudios publicados acerca de las pinturas murales en la Ruta de la Pata no han abordado en forma integral la participación indígena en su configuración.

1. El presente artículo contiene resultados del proyecto ANID-Fondecyt 1180293.

El propósito de este texto es poner en relieve la participación o agencia indígena en la realización de las pinturas murales de las localidades que nos ocupan. Este punto de vista supone la intervención de individuos que son portadores de rasgos culturales indígenas, no importando su origen étnico o su condición social. Por tanto, no se trata solo de la actuación del curaca, cofradías (Díaz, Martínez y Ponce 2014) o de los habitantes de un pueblo de indios, sino que también los pintores y el sacerdote podían operar con categorías indígenas (Pimentel y Barros 2020). Para el siglo XVIII, así como la defensa de la ortodoxia cristiana no era monopolio del cura doctrinero, tampoco los rasgos culturales indígenas eran exclusividad de un grupo étnico. Lo indígena podría estar operando por la vía de la permeabilidad de la cultura, en un régimen abierto de circulaciones culturales que hacen de la noción agencia indígena algo no circunscrito a un grupo étnico o social. De este modo no opera solo como “resistencia” o “identidad” grupal sino también como elemento que infunde la cultura de estas comunidades “cristianas” o “en cristianización” (Irrázaval 1999). En este marco debieran comprenderse las decisiones en la elección de materiales, en la definición de las soluciones formales y en la incorporación de símbolos ajenos a la tradición cultural española.

### Materias locales

Un indicio muy concreto de esta agencia indígena se ha podido identificar al realizar los estudios de la materialidad de las pinturas. En términos generales se puede afirmar que la ejecución de las imágenes en las cinco iglesias corresponde técnicamente a lo que era habitual en la pintura mural española y europea. El uso de huevo como aglutinante está descrito en los manuales y la mayoría de los pigmentos son los que se usaban en pintura mural y sobre lienzo en los talleres de Sevilla, Madrid, Lima o Potosí (Guzmán et al 2016). La excepción se encontró cuando los análisis permitieron identificar en algunos verdes y azules el uso de antlerita y brocantita (Tomasini et al 2016, 2018, Rua et al 2018). Estos sulfatos básicos de cobre están disponibles con mucha facilidad y abundancia en regiones muy diversas, a pesar de lo cual nunca formaron parte del repertorio de materiales disponibles en los talleres virreinales. En consecuencia, su uso en las pinturas murales conservadas en la Ruta de la Plata no se puede explicar solamente por la presencia del material en las inmediaciones de los pueblos. Pues, en muchas otras regiones la antlerita y la brochantita no fueron utilizadas a pesar de que se podían obtener fácilmente. Lo anterior, permite afirmar que en las localidades que nos ocupan debió existir un uso habitual de estas materias primas para objetivos que aún no conocemos. De este modo, resultó aparentemente viable para la comunidad aplicar pigmentos que junto con ser accesibles eran capaces de producir verdes cuya apariencia ellos conocían. A pesar de que existen antecedentes del uso de antlerita en contextos rituales prehispánicos (Sepúlveda et al. 2014), no hay antecedentes para afirmar que durante el siglo XVIII los habitantes de Parinacota o Soracahi le asignaran una carga simbólica particular. Lo cierto es que su uso en las pinturas murales se puede leer como un efecto directo de la injerencia local o indígena en la ejecución de las pinturas.

### Lenguajes alternativos

Una segunda huella de la agencia indígena en las pinturas murales en estudio se puede encontrar en sus características formales. Una observación detenida, acompañada de la comparación con otras obras del período colonial, permite concluir que se trata de una factura muy distinta a la habitual en la pintura sobre lienzo y a la que se puede observar en otras pinturas murales del período, como las que se conservan en Andahuaylillas o Huaró. Este modo de producir imágenes parece haber tomado forma durante la segunda mitad del siglo XVIII en diversas zonas (Cohen 2015, 121). Los rasgos más característicos son la concepción preferentemente bidimensional, la opción por colores planos y el delineado de las figuras (Figura 1). Estas soluciones contrastan con las prácticas habituales de los talleres de pintura del período en las que el esfuerzo por lograr representaciones tridimensionales y el trabajo de modelado de los colores con luz y sombra son manifestaciones de la vinculación con el barroco europeo. Por el contrario, es interesante constatar que la pintura mural de la Ruta de la Plata comparte sus rasgos formales con algunos lenguajes visuales alternativos del período colonial. Efectivamente, la mayoría de las imágenes presentes en los keros, en la pintura rupestre colonial y en los textiles de tradición indígena son bidimensionales de colores llanos y presentan contornos

precisos entre una forma y otra (Martínez 2016). Esta semejanza permite proponer que, en las pinturas murales de Parinacota, Pachama, Copacabana de Andamarca, Soracachi y Curahuara de Carangas forman parte de esos lenguajes coloniales alternativos. Las paredes de estas iglesias presentan la iconografía cristiana con una visualidad local.



**Figura 1.** Circuncisión, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San José de Soracachi (Bolivia).

Lo anterior no significa que las cinco iglesias tienen unas soluciones pictóricas homogéneas. Curahuara de Carangas, por ejemplo, posee algunas pinturas realizadas a comienzos del siglo XVII que presentan una concepción tridimensional y modelado de los colores. En esta condición se encuentran las imágenes del retablo en obra, el apostolado pintado en el cielo del presbiterio y la imagen de San Jerónimo penitente (Figura 2). Las demás se inclinan mayoritariamente por los colores planos y las representaciones en espacios más simbólicos que naturalistas. Sin embargo, varias escenas representan paisajes y las figuras contienen ciertos juegos esquemáticos de luz y sombra y soluciones en escorzo. Se trata de un lenguaje intermedio en el que conviven dos formas de producir imágenes (Figura 3). En el extremo contrario se encuentran las pinturas de Pachama y Parinacota en la que los paisajes se transmutan en signos, los rostros en su mayoría fueron realizados de perfil o de frente y los colores se aplican como rotundas zonas de color plano. Una de las pinturas que se puede poner como ejemplo es la que representa la escena de Jesús cargando la cruz en la iglesia de Parinacota. En ella Cristo y los dos soldados que lo acompañan presentan el torso y el rostro de frente, mientras piernas y pies se encuentran de perfil (Figura 4). La solución le otorga mayor fuerza expresiva a la escena, pues, los rostros interpelan al espectador al mirar de frente. El espacio en el que se encuentran Cristo y los dos soldados es ambiguo. Por una parte, se pintaron plantas y flores en el camino, indicando que se trata de una escena que ocurre en un espacio exterior. Pero, por otra parte, las figuras aparecen enmarcadas por un cortinaje que podría remitir a la idea de un teatro sagrado o ser la reproducción de algún retablo con cendales que sirvió de modelo a los pintores. Esta curiosa combinación de cortinas y vegetación pone de manifiesto que el propósito no fue mostrar un espacio naturalista, sino más bien resaltar la relevancia de la historia y potenciar su carga simbólica. Otra imagen digna de atención es el San Isidro pintado en la iglesia de Pachama (Figura 5). Rodeado de tierras de cultivo el santo viste una elegante levita y sostiene con sus manos un libro y una herramienta de trabajo agrícola. Al igual que en la pintura de la Pasión de Parinacota, el santo madrileño aparece con el torso y la cabeza en posición frontal, mientras su pies y piernas se encuentran de perfil. También aquí se observa la peculiar fusión que se identificó en Parinacota entre elementos de retablos y naturaleza. En este caso dos parejas de columnas salomónicas flanquean la escena, dando la sensación de que el santo y las tierras de cultivo en las que se encuentra estuviesen ubicados en la hornacina de un retablo. Sin embargo, el rasgo más peculiar de esta representación de San Isidro

es otro. Al observar con mayor detalle la tierra cultivada es posible observar que no existe propiamente una línea de horizonte y que la naturaleza pareciera no encontrarse detrás del santo, sino más bien a su izquierda y derecha. Se trata de franjas de cultivo que se articulan simbólicamente con el santo labrador sin constituir un auténtico paisaje. En esta imagen se observa de manera particularmente nítida su pertenencia o relación con esos otros lenguajes visuales coloniales, en que los elementos de la naturaleza se relacionan con las representaciones humanas para establecer vínculos entre un elemento y otro, pero no para representar un medio natural en el cual el ser humano se encuentra.



**Figura 2.** Apostolado, comienzos del siglo XVII. Iglesia de Curahuara de Carangas.



**Figura 3.** Caleb y Josué regresan de Canaán, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santiago, Curahuara de Carangas (Bolivia).



**Figura 4.** Figura 4. Cristo cargando la cruz, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de la Natividad de Parinacota (Chile).



**Figura 5.** San Isidro labrador, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Andrés de Pachama (Chile).

Los ejemplos descritos dan cuenta de la tradición a la que pertenecían los pintores que trabajaron en los muros de las cinco iglesias que ahora se analizan. No eran personas que pertenecieran a lo que se podría denominar el sistema de los talleres de las grandes ciudades coloniales. Su vinculación con la tradición visual del barroco europeo era más débil que la que poseían los pintores de renombre de Potosí o Cuzco. Con mucha probabilidad los autores de estas pinturas fueron pequeñas compañías itinerantes que conocían esos lenguajes alternativos contenidos en keros, textiles y pinturas rupestres. Conocimiento que convivía con su dominio de la iconografía cristiana y ciertas prácticas artísticas de origen europeo. Por tanto, se trató de pintores que compartían saberes indígenas y europeos. Dualidad que les permitió satisfacer adecuadamente las necesidades de las comunidades de pueblos periféricos.

### Inserciones iconográficas

La tercera dimensión que permite percibir la agencia indígena en los cinco programas de pintura mural es la inserción de iconografías ajenas al repertorio cristiano. Se trata de incorporaciones que se pueden reconocer como imágenes cargadas de simbolismo indígena. Los casos más relevantes se encuentran en las pinturas murales de Parinacota, Pachama y Curahuara de Carangas. El primer ejemplo corresponde al cuy blanco que figura en la mesa de la Última Cena en Curahuara de Carangas. Si bien las formas de un animal desollado pueden ser semejantes, el reducido tamaño del representado en la iglesia de Curahuara de Carangas y su disposición en el plato remiten al roedor andino (Figura 6). Existen otros casos de esta sustitución del cordero por un cuy, como la conocida pintura de Marco Zapaca que se encuentra en la Catedral del Cuzco. La explicación más simple para esta adaptación sería que en el contexto local uno de los pocos animales que se llevaba entero a la mesa era el cuy (Guzmán, Barros, Corti y Pereira 2019: 89-91). Precisamente eso era lo que mostraban los grabados europeos de la Última Cena, una bandeja con un cordero completo sobre ella. El segundo caso son las cabezas de felinos de las que brotan ramas floridas, imágenes que se encuentran en el presbiterio de Parinacota y en la nave de la iglesia de Pachama. La ausencia de manchas en la piel permitiría descartar que los felinos sean jaguares, siendo más probable que se trate de pumas o gatos andinos. En primera instancia, la presencia de la imagen del puma o gato andino se podría explicar por razones ornamentales, del mismo modo que se pintaban plantas o aves locales para adornar los muros. El tercer ejemplo se encuentra en Parinacota y corresponde a la imagen de un curaca que porta dos máscaras rituales. La figura se encuentra casi en el centro de la escena del Juicio Final y pareciera usar las máscaras para enfrentarse a dos personas que lo interpelan (Figura 7). Se trata de una representación particularmente enigmática que vincula las prácticas festivas locales con el drama de la salvación o condenación (Corti, Guzmán y Pereira 2011).



**Figura 6.** Detalle Última Cena, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas (Bolivia).



Figura 7. Detalle Juicio Final, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de la Natividad de Parinacota (Chile).

No es posible conocer las razones precisas que justificaron estas sustituciones o inserciones, pero, sí se puede explorar en las resonancias que estas figuras inusuales despertarían en la población local. Para el caso del cuy en la Última Cena se debe considerar que los cronistas recogen que el roedor andino era uno de los animales utilizados en sacrificios rituales andinos (Guaman Poma 2008: 186; Acosta 2006: 276). También se debe tener en cuenta que existe registro colonial de prácticas en las que el acto de frotarse un cuy vivo se asocia con la sanación de males de diversa naturaleza (Cordero 2010). Finalmente, el cuy era y sigue siendo el plato predilecto de las comidas festivas. Todos estos elementos podían confluír, por tanto, en la mirada local respecto de la Última Cena de Curahuara de Carangas. Desde una perspectiva indígena la bandeja con el cuy blanco delante de Cristo remite a fiesta, sacrificio y sanación. Triple dimensión que permite establecer un vínculo con el cordero, con cuya sangre se marcan las casas de los israelitas en Egipto para protegerlos de la décima plaga, cuya carne es compartida en las vísperas de la liberación del pueblo elegido. La mirada local mutó el cordero en cuy y proyectó su carga simbólica en el relato de la Última Cena. Esta posible transferencia simbólica entre el cordero del pasaje evangélico y el roedor altiplánico pintado en el muro de Curahuara es un potente ejemplo de cómo esta agencia indígena podía operar en niveles profundos, participando en la centralidad de la comunicación del mensaje cristiano y no solo a nivel material y ornamental. En el caso de las cabezas de puma presentes en los muros de Parinacota y Pachama es evidente que se trata de una inserción indígena (Guzmán, Corti y Pereira 2013). No hay antecedentes relevantes del uso de cabezas de felino en la iconografía cristiana. La posibilidad de que se trate de una representación angélica bajo forma de felino, como propone el Seudo Dionisio Areopagita, parece remota. De modo que, por un motivo preciso que desconocemos se decidió agregar estas figuras de puma cuya significación andina está asociada al valor y a la fertilidad. Las crónicas manifiestan que los guerreros incas vestían pieles de pumas en las ceremonias de iniciación o en ciertas ocasiones relevantes, poniéndose la cabeza del animal como una máscara (Betanzos (1551) 2008, Molina, (1576) 1959, 77-78). También hay evidencias abundantes del uso de las pieles de puma en ritos para asegurar buenos cultivos (Cieza de León, 2000, 374-375; Ávila 1983, I, 11), así como del uso de dejar figurillas de puma en las fuentes de agua para proteger al ganado. Esta ritualidad estuvo vigente durante el período colonial y en algunos sitios sobrevivió hasta época reciente. El puma sería una criatura intermedia entre las aguas de arriba y las que están sobre la tierra, su acción sería decisiva para asegurar las

lluvias necesarias para la fertilidad de la tierra y la sobrevivencia del ganado. Su presencia en las iglesias de Parinacota y Pachama es a la vez una irrupción de lo indígena en contexto cristiano como una cristianización de prácticas locales que se considerarían como inapropiadas. La identidad o identidades de aquellos que tomaron la decisión de esta inserción iconográfica no es decisiva. Saber si la iniciativa fue de un sacerdote conocedor de las prácticas indígenas o de una comunidad local deseosa de asegurarse las lluvias por la mediación de san Isidro y los pumas pintados en los muros, quizá nunca se averiguará. Lo que sí se puede afirmar es que un rasgo relevante de la cultura indígena se hizo presente en las pinturas murales de estas dos iglesias y su presencia, pensada en el contexto litúrgico del templo, podría también tener un profundo carácter simbólico. El curaca con dos máscaras en los costados es quizá una de las figuras más interesantes y enigmáticas. Sus posibles interpretaciones fueron analizadas en un artículo publicado el año 2011, de modo que este texto se puede circunscribir a presentar la hipótesis más segura (Corti, Guzmán y Pereira 2011). El curaca se encuentra muy cerca del centro de la gran escena del Juicio Final y es enfrentado por dos personas representadas de perfil. La persona de la derecha viste un anticuado jubón negro con calzas del mismo color, mientras que la de la izquierda lleva un gorro de lana y poncho. El hecho de que ambos presentan barba y bigote, además de algunos detalles de la vestimenta, permite identificarlos. Ambos personajes parecen dirigirse al curaca, mientras el de la derecha le ofrece una chuspa o pequeña bolsa, el de la izquierda le extiende un bastón de mando. El curaca no los mira, su rostro se dirige al frente y sus manos realizan un gesto de rechazo. Sobre el sombrero que cubre la cabeza del curaca se puede ver a una serpiente que se aproxima con una lengua amenazante, entregando un claro indicio de que se trata de una escena de tentación, lo que supone que estos personajes no han muerto, pues, ella solo opera en este mundo. Efectivamente, los tres personajes están vivos, no se encuentran ni en el cielo, ni en el purgatorio ni en el infierno. Un claro indicio de lo que se acaba de señalar es que, a diferencia de los salvos y condenados de esta pintura, cuyos cuerpos están completamente desnudos, el curaca y sus acompañantes están vestidos, indicando su vinculación con el tiempo terrenal. Si aceptamos que se trata de una escena de tentación, se puede afirmar que el curaca se encuentra en una situación delicada, la serpiente casi toca su sombrero y toda la escena transcurre a corta distancia de las fauces del Leviatán. Los personajes de la izquierda y derecha, por tanto, acosan al curaca con el poder y el dinero, dádivas que entrañarían un serio peligro para su salvación. El líder indígena local resiste, apartando su mirada de quienes serían ministros del infierno. Las dos máscaras que porta el curaca jugarían un papel decisivo en este rechazo, son ellas las que cargan con la responsabilidad de mirar a los que le acosan. No es casual que los dos rostros sustitutos, con sus narices prominentes y su incipiente mostacho, se asemejen a la apariencia española de los tentadores. Pareciera operar la dinámica ritual habitual en los bailes rituales andinos, en los cuales el danzante puede usar la máscara de un enemigo para vencerlo mediante el acto de asumir su identidad (Cánepa 1993, 358 y 377). En estas prácticas locales se identifican elementos de la cultura española de bailes religiosos, sin embargo, la capacidad de la máscara para exorcizar es un rasgo claramente indígena. Junto al sentido cristiano de la tentación, la escena pareciera reflejar las tensiones en las que se veía envuelto un curaca a fines del siglo XVIII, en su calidad de puente entre las autoridades españolas y las comunidades indígenas. Al mismo tiempo, la representación presenta una práctica ritual indígena como herramienta eficaz contra las tentaciones del demonio.

## Conclusiones

Algunos pigmentos utilizados en las pinturas murales de la Ruta de la Plata, las características de su lenguaje plástico, así como la incorporación de símbolos ajenos a la iconografía cristiana, son elementos que demuestran la capacidad agente de las comunidades indígenas o, como lo hemos propuesto, de los saberes indígenas para incidir en las representaciones pictóricas de las iglesias. El uso de la antlerita y la brocantita como pigmentos pareciera ser la manifestación de unas prácticas locales, cuyo alcance territorial exacto aún está por explorar. Mientras, la configuración de un lenguaje plástico alternativo pareciera formar parte de un fenómeno más amplio de permeabilidad entre los registros visuales del período colonial, cuyas huellas podemos observar en iglesias distantes de la Ruta de la Plata como las que se conservan en el baptisterio de Carabuco o en los muros de la iglesia de Ocongate. Por su parte, la inserción de símbolos ajenos al repertorio cristiano pareciera corresponder en ocasiones a un fenómeno amplio y extendido, como podría ser el caso de los corderos transmutados en cuyes, a la vez que, en otros casos, pareciera tratarse de expresiones de

una sola localidad, como ocurre con el trifonte de Parinacota. La agencia indígena sobre la pintura mural realizada en iglesias durante el siglo XVIII opera en diversos planos –material, formal e iconográfico– y dimana tanto de saberes extremadamente locales, como de otros que son patrimonio de comunidades diversas en un amplio territorio.

## Bibliografía

- Acosta, J. 2006. *Historia natural y moral de las indias* [1590]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ávila, F. 1983. *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waru Chiri*. George L. Urioste. *Foreigns and Comparatives Studies Program. Latin American Series*, N° 6, Maxwell School of citizenship and public affairs, Syracuse, New York.
- Berger, P. y Luckmann, Th. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Betanzos, J. 2008 (1551). *Suma y narración de los Incas*. Londres: The Echo Library.
- Bourdieu, P. 2012. *Bosquejo de una Teoría de la Práctica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cánepa, G. 1993. *Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo*. En: Romero, Raúl, (Ed.), *Música, danzas y máscaras en Los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, pp. 339-391.
- Cieza de León, P. 2000. *La Crónica del Perú*, Dastin, Madrid.
- Cohen, A., 2015. *From the Jordan River to Lake Titicaca*. *The Americas* 72 (1): 103–40.
- Cordero, M. 2010. *La comida y sus ingredientes ¿Solo alimentos para el cuerpo? Pueblos andinos en el siglo XVII*. En *Historia y cultura de la alimentación en Chile*. Miradas y saberes sobre nuestra culinaria, edición de Carola Sciolla, 109–32. Santiago: Catalonia.
- Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M. 2011. *El indio trifronte de Parinacota: un enigma iconográfico*. *Colonial Latin American Review*, 20, 3, pp. 381-400.
- Díaz, A., Martínez, P. y Ponce, C. 2014. *Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX*. *Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades*. *Revista de Indias*, 74, 260, pp. 101-128.
- Flores, J., Kuon, E., Samanez, R. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima, Banco de Crédito del Perú. Fundación Altiplano (ed.). 2012. *Iglesias Andinas de Arica y Parinacota, las Huellas de la Ruta de la Plata*: Santiago: Quadgraphics.
- Gell, A. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB Editorial.
- Gisbert, T. 1992. *La pintura mural andina*. *Colonial Latin American Review* 1, 1-2, pp. 109-145.
- Gisbert, T. 2008. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert Editores.
- Gisbert, T. 2008. *La iglesia de Curahuara de Carangas*. En Teresa Gisbert y Carlos Rosso (ed.), *La iglesia de Curahuara de Carangas*, La Paz, Plural Editores.
- Gisbert, T. 1992. *Los curacas del collao y la conformación de la cultura mestiza*. *Senri Ethnological Studies* 33, 53-102.
- Guaman Poma de Ayala, F. 2008. *Nueva crónica y buen gobierno* [1615]. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, F., Barros, J., Corti, P. y Pereira, M. 2019. *El rito bautismal y las imágenes pintadas en la iglesia de Curahuara de Carangas*. *Colonial Latin American Review*, 28:1, 81-105.
- Guzmán, F., Corti, P., Pereira, M. 2014. *Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de la Plata. Potosí–Arica*. *Hispania Sacra*, LXVI, Extra II, julio diciembre 2014, 119 168.
- Guzmán, F., Corti, P. y Pereira, M. 2013. *Ángeles y felinos en las iglesias de Parinacota y Pachama*. En Guadalupe Alvarez (Ed.), *La transividad de las imágenes*. Medios, usos, prácticas, Santiago: Universidad de Chile.
- Guzmán, F., Marta Maier, Magdalena Pereira, Marcela Sepúlveda, Gabriela Siracusano, José Cárcamo, Diana Castellanos, Sebastián Gutiérrez, Eugenia Tomasini, Paola Corti & Carlos Rúa. 2016. *Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile*. *Colonial Latin American Review*, 25:2, 245-264.
- Irarrázaval, D. 1999. *Un cristianismo andino*. Quito: Abya Yala.
- Kiser E. 1999. *Comparing varieties of agency theory in economics, political science, and sociology: an illustration from state policy implementation*. *Sociological Theory* 17, 2, pp. 146-170

- López Beltrán, C. 2004. "Los circuitos del comercio colonial en Charcas (hoy Bolivia)", en H. Silva (ed.), *Los caminos del MERCOSUR. Historia Económica Regional. Etapa colonial: 33-54*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- López Beltrán, C. 2015. *La ruta de la plata, de Potosí al Pacífico, caminos, comercio y caravanas en los siglos XVII AL XIX*. La Paz: Plural Editores.
- Martínez, JL; Díaz, C; Tocornal, C; Acuna, G; Narbona, LM. 2016. Qeros and Visual Discourses in the Construction of the New Colonial Andean Society. *Anuario de Estudios Americanos*, 73, 1, pp. 15-43.
- Molina, C. 1959 (1576). *Ritos y Fábulas de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- O'Phelan, Scarlett. 1988. *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Pereira, M. 2013. Arte y devoción indígena en iglesias de la ruta de la plata. *Iglesias andinas de los siglos XVII-XVIII*. *Allpanchis*, XLIV, 81-82, pp. 73-117.
- Pimentel, G. y Barros, A. 2020. La memoria de los senderos andinos. Entre huacas, diablos, ángeles y demonios. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25, 1, pp. 201-225.
- Rua, C., Sepúlveda, M., Gutiérrez, S., Cárcamo, J., Surco, J., Campos, M., Guzmán, F., Pereira, M. 2017. Raman identification of pigments in wall paintings of the colonial period from bolivian churches in the Ruta de la Plata. *Conservation Science in Cultural Heritage*, 17(1), pp. 117-137.
- Sepúlveda, M., Figueroa, V., y Cárcamo, J. 2014. Pigmentos y pinturas de minerales de cobre en la región de Tarapacá, norte de Chile: nuevos datos para una tecnología pigmentaria prehispánica. *Estudios Atacameños* 48: 23-37.
- Shapiro, S. 2005. Agency Theory. *Annual Review of Sociology*, 31, pp. 263-284
- Siracusano, G. 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tomasini, E., Castellanos Rodríguez, D., Gómez, de Faria, D.L.A., Rúa Landa, R., Siracusano, G., Maier, M.S. 2016. A multi-analytical investigation of the materials and painting technique of a wall painting from the church of Copacabana de Andamarca (Bolivia), *Microchem. J.* 128: 172-180.
- Tomasini, E., Cárcamo, J., Castellanos Rodríguez, D., Careaga, V., Gutiérrez, S., Rúa, C., Sepúlveda, M., Guzmán, F., Pereira, M., Siracusano, G., Maier, M. 2018. Characterization of pigments and binders in a mural painting from the Andean church of San Andrés de Pachama (northernmost of Chile). *Heritage Science*, 6:1, pp. 1-12.

## LA TÉCNICA PICTÓRICA EN LA PINTURA MURAL DE LA IGLESIA COLONIAL DE ORURILLO (PERÚ)

Valeria P. Careaga  
CONICET / UBA - Argentina  
Gala Frecia Maudet  
CONICET / UBA - Argentina  
Diana M. Castellanos Rodríguez  
UBA - Argentina  
Gabriela Siracusano  
CONICET / UNTREF - Argentina  
[gasiracusano@gmail.com](mailto:gasiracusano@gmail.com)  
Marta S. Maier  
CONICET / UBA / UNTREF  
[maier@qo.fcen.uba.ar](mailto:maier@qo.fcen.uba.ar)

### Resumen

En este trabajo investigamos la técnica pictórica de las pinturas murales de la iglesia de la Santa Cruz de Nuestra Señora del Rosario de la localidad de Orurillo en Perú. Las pinturas, que pueden datarse entre el siglo XVII y XVIII, presentan motivos florales, roleos y grandes franjas que imitan textiles que cubren toda la nave y la sacristía. A partir del análisis químico de micromuestras extraídas de dichas pinturas, identificamos una base de preparación de sulfato de calcio (yeso y anhidrita) y una técnica pictórica al seco con una *tempera grassa* como aglutinante de los pigmentos. La identificación de una cola animal en las muestras, sugiere su uso como imprimación de la base de preparación. Esta técnica, coincidente con la de pinturas murales de iglesias coloniales andinas de Chile y Bolivia indicaría una práctica pictórica en común para la manufactura de pinturas murales en estos templos.

Palabras clave: *Tempera grassa* - pintura al seco - cola animal - huevo - yeso

### Abstract

In this work we have investigated the pictorial technique of the wall paintings of the church of the Holy Cross of Our Lady of the Rosary in the town of Orurillo in Peru. The paintings that can be dated between the 17th and 18th centuries depict floral motifs, roleos and large stripes that imitate textiles, which cover the entire nave and sacristy. From the chemical analysis of micro-samples extracted from these paints, we identified a preparation layer of calcium sulfate (gypsum and anhydrite) and a seco painting technique with a *tempera grassa* as the pigment binder. The identification of animal glue in the samples suggests its use as a primer on the preparation layer. This technique, coincident with that of wall paintings of Andean colonial churches in Chile and Bolivia points to a common pictorial practice for the manufacture of wall paintings in these temples.

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 07/10/21

## LA TÉCNICA PICTÓRICA EN LA PINTURA MURAL DE LA IGLESIA COLONIAL DE ORURILLO (PERÚ)

### Introducción

La pintura mural se ha desarrollado en la arquitectura civil y religiosa en el Virreinato del Perú desde el comienzo del dominio español en este territorio (de Mesa y Gisbert 1982, Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1993). En ciudades como Cusco y Potosí, o en pequeños poblados en montañas o valles, esta técnica pictórica se utilizó para cubrir las paredes internas de las casas, como también los muros externos e internos de iglesias y capillas con programas iconográficos que contribuirían a la transmisión del dogma católico y la promoción del proceso de evangelización, especialmente de los nativos que vivían en los denominados pueblos de indios, alejados de los principales centros urbanos (Fundación Altiplano 2012; Campos Pereira, Guzmán Schiappacasse y Corti 2018). Si bien este proceso continuó durante siglos, es durante el siglo XVIII cuando podemos identificar la propagación de algunas campañas para la realización de pinturas murales a lo largo de la Ruta de la Plata. Esta ruta era una antigua vía utilizada para el transporte y comercio de plata y otros minerales, desde el Cerro Rico de Potosí en Bolivia a la ciudad portuaria de San Marcos de Arica sobre el océano Pacífico en el Chile actual. Asimismo, es posible reconocer la proliferación de pinturas murales en iglesias de la región cuzqueña para la misma época. La mayoría de los templos andinos, construidos con paredes de ladrillos de adobe sobre cimientos de piedra, fueron decorados con pinturas murales que exhibían imágenes de la vida de Cristo, la Virgen María y los santos, junto con mensajes en escenas aleccionadoras como el Juicio final o el Infierno, rodeadas por motivos ornamentales, como flores, cestos de frutos, pájaros, roleos y grutescos (de Mesa y Gisbert 1982; Flores Ochoa, Kuon y Samanez 1993). El propósito de estas pinturas habría sido el de reafirmar el control del poder religioso sobre la población nativa (Guzmán, Corti y Pereira 2017).

En el marco de una investigación interdisciplinaria llevada a cabo por un grupo de historiadores de arte, químicos y restauradores se realizó un relevamiento de las pinturas murales de iglesias andinas en los actuales territorios de Bolivia, Chile y Perú. Los objetivos de las cuatro campañas realizadas entre 2012 y 2015 comprendieron el registro de los programas iconográficos de las pinturas murales de los templos y la extracción de alrededor de cien micro muestras para el estudio de sus materiales y la técnica pictórica. Así, mediante técnicas de microscopía electrónica de barrido con microsonda de detección de rayos X (SEM-EDS) y microscopía Raman se identificaron pigmentos tradicionales del arte colonial, como índigo, oropimente, óxidos de hierro como hematita y goethita que son componentes de ocre de distintas tonalidades de rojo y amarillo, esmalte, bermellón, negro a base de carbón vegetal y la laca del colorante rojo extraído de la hembra del insecto *Dactylopius coccus*, conocido como cochinilla (Tomasini et al. 2016, 2018; Guzmán et al. 2016). Un hallazgo novedoso fue la identificación y caracterización de los minerales brocantita y antlerita utilizados como pigmentos verdes en las pinturas murales de las iglesias de Nuestra Señora de Andamarca (Bolivia) (Tomasini et al. 2016), San Andrés de Pachama (Chile) (Tomasini et al. 2018) y San José de Soracachi y Santiago de Callapa en Bolivia (Tomasini et al. 2021). Estos sulfatos básicos de cobre no habían sido reportados anteriormente para el arte colonial andino. Por otra parte, el análisis mediante microscopía óptica de micro muestras extraídas de las pinturas murales de estas iglesias reveló una técnica sencilla consistente en la aplicación de la mezcla pigmentaria sobre una capa de sulfato de calcio (yeso y anhídrita) como base de preparación extendida sobre el adobe de las paredes de ambos templos. La identificación de una emulsión de aceite vegetal y huevo como aglutinantes (*tempera grassa*) de los pigmentos indicó el uso de una técnica de pintura al seco sobre la base de preparación (Tomasini et al. 2016, 2018). Por otra parte, el análisis mediante técnicas avanzadas de espectrometría de masa de micro muestras de las pinturas murales de las iglesias de Andamarca, Pachama y Parinacota (Levy et al. 2018, 2021) reveló la presencia de cola animal, la cual habría sido utilizada como imprimación de la capa preparatoria de yeso antes de la aplicación de la mezcla de pigmentos y aglutinantes, de acuerdo con los tratados de la época (Pacheco 1982, 75). En particular, en las muestras de pintura mural de las iglesias de Pachama y Parinacota se identificaron proteínas de músculo junto con las de colágeno que son características de la cola animal (Levy et al. 2021). Esto indicaría una elaboración de la cola a partir de

desechos de animales como piel, tendones o huesos con restos de músculo. La identificación de péptidos correspondientes a colágeno de *Bos taurus* (vaca) y *Vicugna pacos* (llama) en estas muestras confirma la utilización de restos de ambas especies animales en la preparación de la cola, al mismo tiempo que remite a una manufactura local, ya que tanto llamas como vacunos eran criados en diferentes localidades en la Puna (de France 2012, 12).

Con el objeto de extender nuestro trabajo de investigación sobre la técnica de pintura mural a iglesias coloniales andinas en el sudeste del actual Perú e indagar sobre una práctica pictórica común en la región, en este trabajo analizamos micro muestras extraídas de pinturas murales de la iglesia de la Santa Cruz de Nuestra Señora del Rosario de la localidad de Orurillo, ubicada en la provincia de Melgar (ex Ayaviri) en el departamento de Puno a 3938 msnm. Esta localidad pertenece a la prelatura de Ayaviri y fue habitada tempranamente por diferentes etnias, entre ellas los canas. La iglesia data del siglo XVI, dato que ofrece su pila bautismal fechada en 1571. Se trata de un templo de una sola nave con un retablo mayor de estilo barroco y grandes cuadros con temáticas religiosas, entre los cuales se halla un *Juicio Final*. La pintura mural con motivos florales y roleos, junto con grandes franjas que imitan textiles –típico motivo en el área andina–, recorre toda la nave y la sacristía. Dichas pinturas pueden datarse entre el siglo XVII y XVIII, algunas de las cuales se las ha vinculado con el círculo del pintor Isidoro Francisco de Moncada para 1760 (de Mesa y Gisbert 1982, 223; Garr 1972, 30-31; Sánchez-Albornoz 1989, 167-179).

## Metodología

### Muestras de pinturas murales

Se recolectaron once micro muestras de pinturas murales de la nave principal y la sacristía de la iglesia mediante el uso de un bisturí. Las muestras fueron conservadas en micro tubos de plástico hasta su análisis en el laboratorio. Luego de su observación bajo una lupa estereoscópica Leica MZ6, se seleccionaron cuatro muestras (Figuras 1 y 2, Tabla 1). Se separó una parte de cada muestra que se incluyó en una resina acrílica (Subiton®, Laboratorios SL S.A., Argentina) y se pulió hasta obtener su corte estratigráfico. Otra fracción fue reservada para el análisis por espectroscopía infrarroja y cromatografía gaseosa y cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masa.

Análisis por espectroscopía infrarroja por Transformada de Fourier por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR) Los espectros infrarrojos de las muestras fueron registrados en un espectrofotómetro Nicolet iS50 con un accesorio para reflectancia total atenuada con un cristal de diamante (Thermo Electron Corp.). Las muestras fueron analizadas sin tratamiento previo. Los espectros infrarrojos fueron registrados en el rango de 4000-400 cm<sup>-1</sup> con 64 scans y una resolución de 4 cm<sup>-1</sup>. El espectro infrarrojo del aire fue registrado como fondo. Los datos espectrales fueron recolectados con el programa Omnic v9.2 (Thermo Electron Corp.).

Análisis de aglutinantes orgánicos por cromatografía gaseosa (CG) y cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masa (CG-EM)

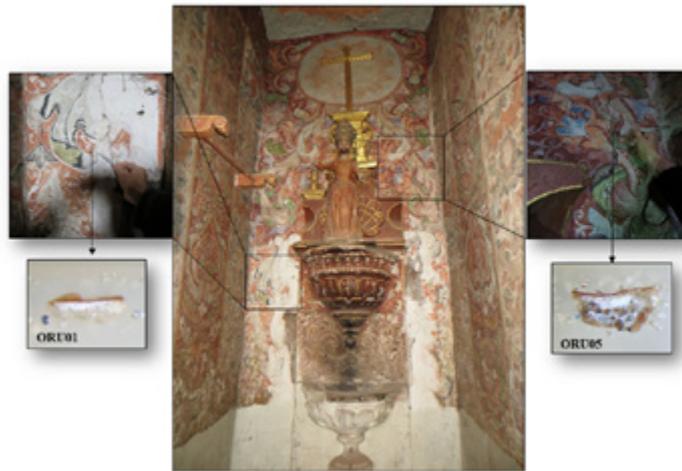
Las muestras fueron extraídas con una solución acuosa de amoníaco 2,5 M con sonicación a 60° C. Posteriormente, la fracción de proteínas fue separada de la de lípidos, de acuerdo con una metodología previamente optimizada en nuestro laboratorio (Levy et al. 2018, 458-459). La fracción de lípidos fue tratada con una solución de hidróxido de potasio 1N en metanol a 60 °C durante dos horas y luego extraída con *n*-hexano para separar los compuestos orgánicos neutros. Estos fueron convertidos en sus derivados trimetilsililados y analizados por CG-EM en las condiciones reportadas anteriormente (Tomasini et al. 2016, 174). La acidificación de la solución y el posterior tratamiento con trifluoruro de boro a 100 °C durante tres minutos rindió los ésteres metílicos de los ácidos grasos que fueron analizados por CG y CG-EM. Por otra parte, la fracción de proteínas fue hidrolizada con ácido clorhídrico 6M a 100 °C durante cinco horas y a continuación se prepararon los derivados de los aminoácidos para su análisis por CG-EM (Tomasini et al. 2016, 174).

El análisis por CG se realizó en un cromatógrafo Thermo Focus (Thermo Finnigan Corporation) con un detector de ionización de llama, mientras que el análisis por CG-EM se realizó en un cromatógrafo gaseoso-espectrómetro de masa Shimadzu GCMS-QP5050/GC17A (Shimadzu Corporation, Kyoto, Japón) en las condiciones descriptas previamente (Tomasini et al. 2016, 174).

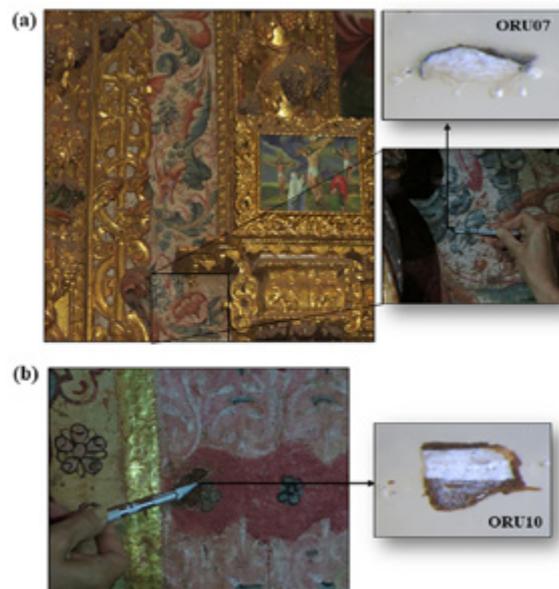
## Resultados

Las micro muestras extraídas de las pinturas murales de la nave principal (ORU07 y ORU10) y de la sacristía (ORU05) de la iglesia de Orurillo fueron analizadas de manera no destructiva por espectroscopía infrarroja por reflectancia total atenuada (FTIR-ATR). La muestra ORU01 no se analizó mediante esta técnica debido a la poca cantidad de muestra disponible. Los espectros infrarrojos revelaron la presencia de sulfato de calcio, como mezcla de yeso ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) y anhidrita ( $\text{CaSO}_4$ ), en la base de preparación, lo cual concuerda con la observación de una capa blanca en las estratigrafías de las cuatro muestras (Figuras 1 y 2). En la Figura 3 se presenta el espectro infrarrojo de la base de preparación de la muestra ORU05 en donde predominan las bandas características de anhidrita a 1094, 671, 600 y 591  $\text{cm}^{-1}$  (Rosi et al. 2010, 958). También se observan bandas débiles a 3538 y 3403  $\text{cm}^{-1}$  correspondientes a yeso (Rosi et al. 2010, 958), así como bandas a 1409 y 873  $\text{cm}^{-1}$  de carbonato de calcio (calcita) (Learner 2004, 101-102).

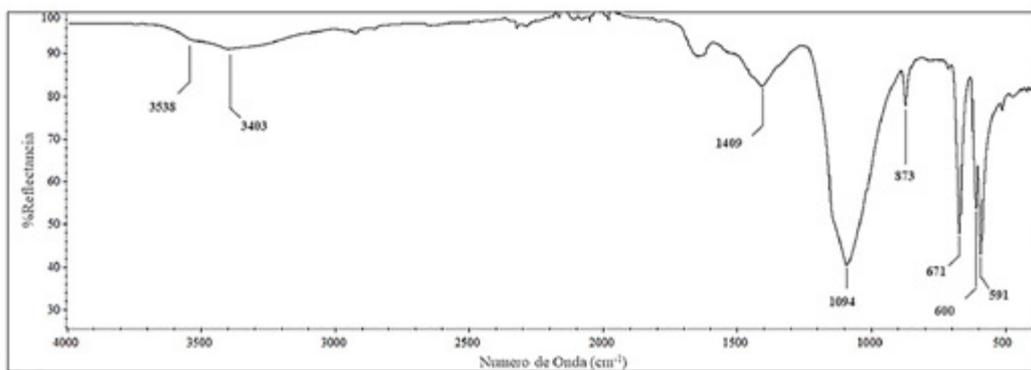
Las fracciones de lípidos de las cuatro muestras fueron analizadas por CG y CG-EM. La composición relativa de los ésteres metílicos de los ácidos grasos se determinó por CG por comparación con patrones comerciales, mientras que el análisis por CG-EM se realizó para confirmar la identidad de los ácidos grasos y de los ácidos dicarboxílicos formados como productos de degradación. Las cuatro muestras de pintura mural revelaron la presencia de ácidos grasos característicos de aceites vegetales con predominancia de los ácidos palmítico (16:0) y esteárico (18:0) (Tabla 2). En la muestra ORU01 se identificaron, además, los ácidos subérico (ácido octanodioico) y azelaico (ácido nonanodioico). Estos diácidos son productos de degradación de ácidos grasos insaturados y su presencia sugiere el uso de un aceite secante, como por ejemplo el aceite de lino, como aglutinante de los pigmentos (Mills y White 1999, 35-38). Es de destacar la presencia de ácido oleico (18:1) en las cuatro muestras. Este ácido insaturado es proclive a sufrir reacciones de oxidación, dando lugar a productos de degradación como los ácidos dicarboxílicos mencionados anteriormente (Rasti y Scott 1980, 150). Su identificación en las muestras de las pinturas murales revela una buena conservación del aglutinante lipídico en la matriz de las pinturas. Esto fue corroborado experimentalmente a partir del estudio de muestras de referencia preparadas con aceites vegetales y huevo sobre una base de yeso, y envejecidas por exposición a luz natural (Castellanos Rodríguez 2018, 83-101). Por otra parte, la identificación de colesterol en la fracción de compuestos orgánicos neutros de las muestras ORU01 y ORU10 sugiere la presencia de huevo como aglutinante. Estos resultados son concordantes con el uso de una emulsión de un aceite vegetal con huevo, es decir, una *tempera grassa* como vehículo de los pigmentos. Además, las cuatro muestras contenían una fracción proteica, la cual fue hidrolizada para obtener la mezcla de aminoácidos que fueron transformados en derivados volátiles y analizados por CG-EM. En la Tabla 3 se muestran las composiciones relativas de los aminoácidos de las muestras, las cuales fueron comparadas con muestras de referencia de cola animal y huevo aplicados sobre yeso (Tomasini et al. 2016, 178). La muestra ORU01 mostró proporciones elevadas de glicina y prolina características de una cola animal, así como la presencia de hidroxiprolina que es un aminoácido marcador de cola animal, ya que se encuentra ausente en el huevo. Además, se observaron porcentajes de alanina, serina y valina compatibles con la presencia de proteínas de huevo. La muestra ORU10 mostró una composición de aminoácidos similar a la de ORU01, con excepción del aminoácido serina. Ambas muestras contienen colesterol, lo que confirma la presencia de huevo. Las muestras ORU05 y ORU07 presentan una composición de aminoácidos que no permite una asignación clara de las proteínas como en el caso de las otras dos muestras. Sin embargo, la identificación de cola animal en las muestras ORU01 y ORU10 indicaría su uso como imprimación de la capa de sulfato de calcio previo a la aplicación de los pigmentos con una *tempera grassa*. Esta técnica pictórica coincide con la identificada en las pinturas murales de las iglesias de Copacabana de Andamarca (Bolivia) (Tomasini et al. 2016, 179) y de Pachama y Parinacota (Chile) (Tomasini et al. 2018, 10).



**Figura 1.** Pintura mural de la sacristía de la iglesia de Orurillo con indicación de la localización de las muestras ORU01 y ORU05 y sus respectivos cortes estratigráficos.



**Figura 2.** Pintura mural de la nave principal de la iglesia de Orurillo con indicación de la localización de las muestras ORU07 y ORU10 y sus respectivos cortes estratigráficos.



**Figura 3.** Espectro infrarrojo de la base de preparación de la muestra ORU05.

Muestra	Color	Ubicación
ORU01	Naranja	Sacristía. Follaje
ORU05	Morado	Sacristía. Hoja
ORU07	Azul	Nave principal. Fruto
ORU10	Rojo	Nave principal. Guarda con flores

**Tabla 1.** Código, color y ubicación de las muestras de pintura mural.

Acido graso	ORU01	ORU05	ORU07	ORU10
10:0	1,5	3,1	-	-
12:0	8,6	-	2,8	-
14:0	9,1	11,4	10,5	13,0
15:0	3,2	-	2,4	-
16:0	40,2	40,3	37,3	40,2
16:1	3,8	-	-	-
18:0	19,0	44,8	46,4	44,5
18:1	8,7	0,4	0,6	2,3
Acido subérico	2,0	-	-	-
Acido azelaico	3,9	-	-	-
Colesterol	Sí	-	-	Sí

**Tabla 2.** Composiciones porcentuales relativas de los ésteres metílicos de los ácidos grasos e indicación de la presencia de colesterol en las muestras de pintura mural.

Aminoácido	ORU01	ORU05	ORU07	ORU10
Alanina	9,6	5,3	3,4	8,5
Glicina	12,9	-	6,8	18,2
Treonina	4,9	-	1,3	1,2
Serina	5,5	-	-	-
Valina	5,0	2,7	1,3	4,8
Leucina	8,9	16,2	6,6	10,4
Isoleucina	2,6	3,6	1,0	1,7
Prolina	11,3	-	10,1	13,8
Hidroxiprolina	5,9	-	-	1,0
Acido aspártico	9,1	-	16,0	10,8
Fenilalanina	6,3	18,7	6,4	7,0
Acido glutámico	18,0	42,7	43,6	18,5
Lisina	-	10,8	3,5	4,1

**Tabla 3.** Composiciones porcentuales relativas de los aminoácidos en las muestras de pintura mural.

## Conclusiones

El análisis de los aglutinantes lipídicos y proteicos en las muestras de pinturas murales de la iglesia de Orurillo indicó una técnica pictórica al seco sobre una base de preparación de sulfato de calcio y el uso de una *tempera grassa* como aglutinante de los pigmentos. Estos resultados concuerdan con los de pinturas murales del mismo período en iglesias de Bolivia y Chile e indicarían una práctica pictórica común para la manufactura de pinturas murales en los templos de la región.

Por otra parte, la identificación de cola animal en las pinturas murales de la iglesia de Orurillo nos motiva a continuar con el estudio de las muestras mediante técnicas proteómicas combinadas con cromatografía líquida acoplada a espectrometría de masa con el objeto de identificar las proteínas de manera inequívoca. Estos estudios nos permitirían indagar sobre las técnicas de preparación de colas animales para fines artísticos y avanzar en una mayor comprensión de las prácticas pictóricas del siglo XVIII en la región andina.

## Agradecimientos

Este trabajo fue financiado por las siguientes instituciones: Universidad de Buenos Aires (20020170100340BA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (11220130100288CO), Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (ANPCyT) (PICT 2016-0349) y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (80120190100130TF). Las autoras agradecen al Dr. Fernando Guzmán de la Universidad Adolfo Ibáñez (Santiago, Chile) por la invitación a participar del trabajo de campo en Perú y al Lic. Carlos Rúa Landa del Taller de Conservación y Restauración del Patrimonio del Ministerio de Culturas y Turismo (La Paz, Bolivia) por la recolección de las muestras. D.C.R. agradece a CONICET por una Beca Postdoctoral; G.F.M. agradece a la Universidad de Buenos Aires por una Beca Estímulo. V.P.C, G.S. y M.S.M. pertenecen a la Carrera del Investigador Científico de CONICET.

## Bibliografía

- Campos Pereira, M.; Guzmán Schiappacasse, F.; Corti, P. 2018. The tree of life in the Ruta de la Plata Potosí. *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences*, 3: 509-514.
- Castellanos Rodríguez, D.M. 2018. *Desarrollo de metodologías analíticas basadas en espectrometría de masa y espectroscopía infrarroja para la identificación de aglutinantes orgánicos y sus productos de degradación en arte colonial*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- de France, S. D. 2012. Dieta y uso de animales en el Potosí colonial. *Chungara* 44: 9-24.
- de Mesa, J.; Gisbert T. 1982. *Historia de la pintura cuzqueña*. Tomo I. Lima: Fundación Wiese.
- Flores Ochoa, J.; Kuon Arce, E.; Samanez, R. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Fundación Altiplano (ed.). 2012. *Iglesias andinas de Arica y Parinacota: las huellas de la Ruta de la Plata*. Santiago: Quad Graphics.
- Garr, T.M. 1972. *Cristianismo y religión quechua en la Prelatura de Ayaviri*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina.
- Guzmán, F.; Maier, M.; Pereira, M.; Sepúlveda, M.; Siracusano, G.; Cárcamo, J.; Castellanos, D.; Gutiérrez, S.; Tomasini, E.; Corti, P.; Rúa C. 2016. Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile. *Colonial Latin American Review*, 25: 245-264.
- Guzmán, F.; Corti, P.; Pereira, M. 2017. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia*, 50: 525-554.
- Learner, T. 2004. *Analysis of modern paints*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Levy, I.K.; Neme Tauil, R.M.; Valacco, M.P.; Moreno, S.; Siracusano, G.; Maier, M.S. 2018. Investigation of proteins in samples of a mid-18th century colonial mural painting by MALDI-TOF/MS and LC-ESI/MS (Orbitrap), *Microchemical Journal*, 143: 457-466.
- Levy, I.K.; Neme Tauil, R.M.; Rosso, A.; Valacco, M.P.; Moreno, S.; Siracusano, G.; Maier, M.S. 2021. Finding of muscle proteins in art samples from mid-18th century murals by LC-MSMS, *Journal of Cultural Heritage*, 48: 227-235.

- Mills, J. y White, R. 1999. *The Organic Chemistry of Museum Objects*. London: Butterworth-Heinemann.
- Pacheco, F. 1982. *Arte de la pintura*. Barcelona: Las Ediciones de Arte.
- Sánchez-Albornoz, N. 1989. Territorio y etnia. La comunidad indígena de Santa Cruz de Oruro (Collao) en 1604. *Historia Mexicana*, 39 (1): 167-179.
- Rasti, F.; Scott, G. 1980. The effects of some common pigments on the photo-oxidation of linseed oil-based paint media. *Studies in Conservation* 25: 145-156.
- Rosi, F.; Daveri, A.; Doherty, B.; Nazzareni, S.; Brunetti, B.G.; Sgamelotti, A.; Miliani, C. 2010. On the use of overtone and combination bands for the analysis of the  $\text{CaSO}_4\text{-H}_2\text{O}$  system by mid-infrared spectroscopy. *Applied Spectroscopy*, 64: 956-963.
- Tomasini, E.; Castellanos Rodríguez, D.; Gómez, B.; de Faria, D.L.A.; Rúa Landa, C.; Siracusano, G.; Maier, M.S. 2016. A multi-analytical investigation of the materials and painting technique of a wall painting from the church of Copacabana de Andamarca (Bolivia). *Microchemical Journal*, 128: 172-180.
- Tomasini, E.; Cárcamo, J.; Castellanos Rodríguez, D.M.; Careaga, V.; Gutiérrez, S.; Rúa Landa, C.; Sepúlveda, M.; Guzmán, F.; Pereira, M.; Siracusano, G.; Maier, M. S. 2018. Characterization of pigments and binders in a mural painting from the Andean Church of San Andrés de Pachama (Northernmost of Chile). *Heritage Science*, 6:61.
- Tomasini, E. P.; Costantini, I.; Rúa Landa, C.; Guzmán, F.; Pereira, M.; Castro, K.; Siracusano, G.; Madariaga, J.M.; Maier, M.S. 2021. Identification and characterization of basic copper sulfates as mineral green pigments in Andean colonial mural paintings: Use of temperature-controlled stage for the study of thermal induced antlerite degradation. *Journal of Raman Spectroscopy*, <https://doi.org/10.1002/jrs.6218>.

## PINTURA MURAL, PODER Y MATERIALIDAD EN LOS BAPTISTERIOS DE CARABUCO Y CURAHUARA DE CARANGAS, FINALES DEL S. XVIII

Camila Mardones Bravo  
Universidad de Hamburgo  
[camila.marbra@gmail.com](mailto:camila.marbra@gmail.com)

Carlos Rúa Landa  
Conservador y restaurador independiente, La Paz  
[rualanda@gmail.com](mailto:rualanda@gmail.com)

Astrid Windus  
Universidad de Colonia  
[a.windus@uni-koeln.de](mailto:a.windus@uni-koeln.de)

### Resumen

Analizamos dos representaciones murales de caciques recibiendo el bautismo, ubicadas en los baptisterios de las iglesias Santa Cruz de Carabuco y Santiago de Curahuara de Carangas. Aunque las imágenes difieren en sus particularidades, ambas fueron realizadas durante la “crisis de los cacicazgos”, en las décadas previas a la gran sublevación indígena de 1780-1782. Nos basamos en las especificidades de la pintura mural como medio, del recinto eclesiástico en el que se insertan y de las intervenciones materiales (modificaciones, daños y restauración), que ponen en evidencia la vida dinámica de las imágenes.

Palabras clave: Carabuco - Curahuara de Carangas – bautismo - pintura mural - restauración

### Abstract

We analyze two mural representations of *caciques* being baptized, located in the baptisteries of the churches Santa Cruz de Carabuco and Santiago de Curahuara de Carangas. Although the particularities of these images differ, they were both made during the “crisis of the *cacicazgos*”, in the decades prior to the great indigenous uprising of 1780-1782. We study the specificities of mural painting as a medium, the ecclesiastical enclosure in which they are inserted, and the material interventions (modifications, damages and restoration), which evidence the dynamic life of images.

Keywords: Carabuco - Curahuara de Carangas - Baptism - Mural Painting - Restoration

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 01/10/21

### Introducción

Las pinturas murales de las iglesias del sur andino han recibido creciente atención por parte de la historia del arte y los estudios culturales (Okada 2014; Cohen Suarez 2016; Guzmán et al. 2019). Estos trabajos ponen de manifiesto su importancia como medio de comunicación, ya que no solo cumplían funciones didácticas y decorativas en el marco de la evangelización, sino que también reflejan procesos de negociación sociopolítica y cultural que tuvieron lugar en los Andes bajo el dominio colonial, entre los siglos XVI y XIX. Su tradición visual vincula la iconografía cristiana con la liturgia, los sacramentos y las costumbres religiosas particulares de cada lugar (Guzmán et al. 2019), además de brindar un medio para prácticas de apropiación local, de (auto)representación y de ejercicio del poder (Gisbert 1992; Okada 2011; Cohen Suarez 2016). Los murales, en conjunto con otras imágenes, fuentes escritas, objetos y la propia arquitectura, forman la memoria cultural y el archivo histórico de la región investigada.

La comparación de dos pinturas murales que representan el bautismo de autoridades étnicas, en los baptisterios de las iglesias de Carabuco (Figura 1) y Curahuara de Carangas (Figura 2), muestra su inserción en sistemas visuales basados en la representación del *Bautismo de Jesús* y sus diversas adaptaciones iconográficas. Asimismo, forman parte de la iconografía de los caciques americanos, quienes, como autoridades intermediarias, desarrollaron sus propios modos transculturales de (auto)representación frente a las autoridades hispanas y frente a sus comunidades.



Figura 1



Figura 2

A pesar de sus similitudes iconográficas y proximidad temporal, las dos imágenes articulan mensajes divergentes. Las configuraciones locales de poder y organización social influyeron en la creación, la conservación y las modificaciones materiales de los programas pictóricos. Esto queda claro al considerar las obras de restauración de la década de 1980, que no solo detuvieron los procesos de deterioro que amenazaban a los murales, sino que también aportaron nuevos conocimientos sobre sus imágenes. Además, al implicar a la población local en los trabajos, reactivaron la interacción entre el pueblo, el templo y dichas imágenes. Se desprende que la historicidad y performatividad de los murales no es en absoluto un proceso concluido en el período colonial, sino que estas siguen funcionando como medios de interacción social y religiosa hasta hoy.

Para exponer estos contextos multifacéticos, primero esbozaremos los conflictos sociopolíticos de la región en la segunda mitad del siglo XVIII. A continuación, trataremos el sacramento del bautismo en el contexto andino colonial y su iconografía, para luego analizar los murales de Carabuco y Curahuara de Carangas, considerando los aportes de los procesos de restauración. El texto concluye con una comparación de los dos casos de estudio.

## Autoridades étnicas y representación en tiempos de crisis

Desde la instalación del poder español en los Andes, la historia social de los pueblos estuvo marcada por tensiones y negociaciones entre las poblaciones indígenas y las nuevas fuentes del poder. Los *kurakas* o *mallkus*, como se denominaban las autoridades locales en quechua y aimara,<sup>1</sup> tuvieron un rol intermediario y ambivalente en la sociedad colonial, buscando legitimar su poder local dentro de las nuevas lógicas virreinales, al mismo tiempo que protegían las prácticas religiosas y políticas de sus comunidades (Saignes 1987, 364-65; Thomson 2002, 43, 66-67; Morrone 2017, 198). Así, la corona confirmó en el cargo a los *kurakas* que se convirtieron al cristianismo, dándoles estatus de “indio noble” y estableciendo linajes bajo el sistema hereditario español (O’Phelan 1997, 18). En el siglo XVIII, había caciques “de sangre” y otros “de favor”, nombrados por los corregidores para la cobranza de los tributos y del reparto de mercancías, especialmente tras su legalización en 1751, que tuvo como consecuencia el debilitamiento de los cacicazgos hereditarios (Ibíd., 23). Las tensiones entre caciques generaron una ingente preocupación por legitimar sus cargos y una creciente alianza con los corregidores para conservar sus privilegios, provocando, de paso, gran descontento de las comunidades con sus autoridades étnicas. En las décadas de 1760 y 1770 se multiplicaron los pleitos judiciales y alzamientos contra las autoridades coloniales, incluyendo a los caciques. En la Gran Rebelión indígena de 1780-1782, la mayoría de los caciques de La Paz fueron leales al rey (Thomson 2002, 36), como el caso de Agustín Siñani, cacique de Carabuco. Tras la sublevación, aumentaron los caciques nombrados por la autoridad española, para ocupar los puestos vacantes de los caciques rebeldes y de los fallecidos durante el conflicto, hasta la completa abolición de los cacicazgos como “títulos de honor”, dictada por Simón Bolívar en 1824 (O’Phelan 1997, 63). Estas transformaciones del poder étnico en el Virreinato del Perú tuvieron un correlato iconográfico en la vasta producción de (auto)retratos que formaron parte de procedimientos legales para el reclamo de títulos nobiliarios y privilegios. El Inca Garcilaso de la Vega ya refería en 1609 que las imágenes pretendían reforzar la legitimidad de la petición (De la Vega 2002, 263). Fueron significativas las referencias a la ascendencia incaica, destacada en la elaborada representación del atuendo que en tiempos coloniales se consideraba el tradicional de los incas (Rowe 2003[1957], 348-50; O’Phelan 1997, 19; Okada 2011, 98).<sup>2</sup> Esta tradición se consolidó a lo largo del período colonial, adaptándose con el tiempo a distintos medios, pasando por los murales con la genealogía incaica de Tadeo Escalante (Acomayo, Cuzco, 1830) (Gisbert 1992, 134; Cohen Suarez 2016, 158), hasta los retratos fotográficos de Martín Chambi que dan continuidad a la representación simbólica de la autoridad étnica de los Andes (s. XX). Tras la Gran Rebelión, el visitador general José Antonio de Areche prohibió toda manifestación de la nobleza indígena relacionada con el pasado incaico, incluyendo los trajes y símbolos de poder, como la *maskapaycha*, representaciones teatrales y los retratos aquí referidos (Rowe 2003[1957], 357). La relación causal de estos retratos con las “sensaciones vivas de insurrección”, según se describió en la época (Gisbert 1980, 137), no parece haber tenido una completa acogida por parte del rey, quien optó por no prohibir los retratos de los incas (Ibíd., 139). En la zona del Cuzco, las medidas iconoclastas de Areche alcanzaron a tener repercusiones, comenzando por la extirpación de un mural con retratos incas en el Colegio de San Borja, donde estudiaban los hijos de los caciques (Cohen Suárez 2016, 179). Debido a su materialidad específica, se prestó especial atención a los murales: como no podían ser confiscados, requerían un trabajo completo de eliminación, blanqueamiento y dotación con nuevas imágenes (Ibíd.).

## Rito e iconografía bautismal

La conversión inicial de caciques e indígenas al cristianismo estuvo estrechamente vinculada con el sacramento del bautismo, aplicado tempranamente y a gran escala por la evangelización americana. En lo religioso, el rito liberaba de los pecados, constituyendo la “puerta para entrar en el cielo” (*Tercero catecismo...* 1773, 122-23). Su fórmula performativa (“yo te bautizo”) incorporaba a los sujetos en la institución eclesiástica, concretando su conversión con el acto de *nombrar*, al verter agua sobre el bautizando (Inostroza 2019, 205). De ahí la importancia de la construcción de baptisterios en las primeras iglesias.

1. Aquí usaremos el término “cacique” por ser el que se encuentra en las fuentes.

2. Cf. la serie del Corpus Christi (1664-1680, Museo del Arzobispado, Cuzco) o los retratos de Alonso Chiguan Topas y Marcos Chiguan Topas (siglo XVIII, Museo Arqueológico, Cuzco).

En los Andes, el sacramento tuvo una temprana asimilación, tanto por ciertas semejanzas con ritos tradicionales (por ej. el *ruthuchiku*), nombrados por el propio clero con los verbos “bautizar” y “rebautizar” (Adorno 2020, 42), como también por la flexibilidad propugnada por el I Concilio Limense (1551-1552) para facilitar la incorporación al catolicismo, con medidas como que enfermos y viejos pudiesen bautizarse sin saber la doctrina, o que la instrucción fuese en lenguas indígenas (Vargas Ugarte 1951, 10-11). Siguiendo la legislación medieval de las *Siete Partidas*, cualquier persona podía ejecutar el rito en caso de necesidad (Corti, Guzmán y Pereira 2016, 227; Inostroza 2019, 203). Asimismo, se motivaba la celebración del sacramento con gran pompa: “Del primer sacramento del bautismo que hagan los yndios cristianos muy gran fiesta [...] bayan muy bestidos y lleuen al niño con tronpetas y cherimías, flautas y música, taquies y danzas” (Guaman Poma de Ayala c. 1615, f. 614 [628]).

La conversión religiosa iba de la mano con la participación indígena en el llamado “pacto colonial”, con la consiguiente legitimidad de las familias y conservación de sus derechos a la tierra (Inostroza 2019, 202). El bautismo se constituyó, así, como un rito clave para consolidar vínculos sociales y de prestigio sobre la base de relaciones de compadrazgos (Ibid., 223). Guaman Poma señala al respecto que los caciques cristianos debían supervisar el rito y obedecer en todo al rey y al papa (1615, f. 614 [628]).

Representaciones del *Bautismo de Cristo*, a menudo de gran formato, se instalaron en muchos baptisterios andinos (Cohen Suarez 2016, 119). Con finalidad didáctica, estas imágenes transmitían a bautizandos y bautizantes los gestos de Cristo y san Juan Bautista, el valor simbólico del agua y la presencia del Espíritu Santo, que en forma de paloma ilumina con sus rayos la escena ritual. Sin embargo, otros antecedentes iconográficos reflejan con mayor precisión la relación entre las autoridades étnicas y el sacramento bautismal. Los pintores novohispanos recogieron en los siglos XVII y XVIII el relato de los cuatro *tlatoque* (caciques) que se bautizaron como parte de la alianza entre tlaxcaltecas y españoles para encauzar la conquista de Tenochtitlán, en 1519 (Llamas Camacho 2019). Los *tlatoque* son representados con atuendos tradicionales entre una multitud de espectadores indígenas y españoles (Figura 3). En los Andes, el inca rebelde Titu Cusi Yupanqui se bautizó en 1568, aunque no por ello acabó con la resistencia indígena de Vilcabamba (Adorno 2020, 42). Su relato no generó representaciones visuales conocidas, pero imágenes de indígenas recibiendo el bautismo abundaron en los siglos siguientes.



Figura 3

Una tradición iconográfica particular proviene del estrecho vínculo de san Francisco Xavier con este sacramento, con representaciones en las que bautiza a reyes, reinas, indios asiáticos, japoneses, e, incluso, alegorías en las que bautiza “a las cuatro partes del mundo” (Cuadriello 2006, 211). En Nueva España, se reprodujo la iconografía con el santo bautizando a Moctezuma, pese a no haber pisado nunca territorio americano. Esta fue, a su vez, reproducida y transformada en Perú, tornando más genérico al indígena bautizado, aunque conservando una temporalidad pretérita (Figura 4). Otro lienzo peruano, del siglo XVIII, representa a dos frailes agustinos bautizando a un cacique (Figura 5). En aquel, se actualiza el tópico a la realidad local, relacionando la conversión indígena con los milagros de la Virgen de Copacabana, advocación mariana surgida en el lago Titicaca, y con la labor de la orden agustina, que tal vez comisionó la imagen (Kusunoki 2015, 124).



Figura 4



Figura 5

Estas imágenes no son ejemplos aislados, sino que participan de una red de representaciones que circuló en los virreinos y configuró un tópico pictórico. Los gestos rituales remiten a la iconografía del *Bautismo de Cristo*: el sacerdote o santo de pie, vertiendo agua sobre la cabeza indígena, sosteniendo la cruz en alto como extensión de su autoridad; y el bautizando arrodillado con manos juntas, cruzadas o sobre el pecho, en un gesto de reverencia y sumisión. En la mayoría destaca el tocado de plumas puesto sobre el suelo, claro símbolo de la autoridad étnica puesta al servicio de la conversión religiosa. Este detalle se aprecia también en la iconografía del bautismo de Constantino el grande por san Silvestre, que simboliza la transición del paganismo al cristianismo (Okada 2011, 100-1) y reafirma el nexo entre el sacramento y el ejercicio del poder. Un lienzo dieciochesco de la iglesia de San Cristóbal de los Lípez, al sur de Potosí, confirma la circulación de esta imagen en los pueblos andinos (Figura 6). En algunas de estas imágenes, la presencia de varias figuras da cuenta del carácter representativo de los primeros bautismos, en los que el rito realizado sobre un sujeto valía para su comunidad. Esto se aprecia en el ejemplar de Curahuara de Carangas. En la imagen del *tlatoque* de Tlaxcala, destaca el gesto íntimo de un español hacia la autoridad étnica, posible señal ritual del padrino que presenta al bautizando.<sup>3</sup> Este elemento se reitera en el lienzo de los agustinos y en el mural de Carabuco. Se observa que las representaciones aquí estudiadas se insertan en un amplio sistema de referencias visuales que motivó sus desarrollos iconográficos divergentes.



Figura 6

### Santa Cruz de Carabuco

Carabuco se encuentra en la orilla sureste del lago Titicaca, a 3.800 metros sobre el nivel del mar, en un paisaje sacralizado desde tiempos prehispánicos. La iglesia de la Santa Cruz, Monumento Nacional de Bolivia desde 1967, se estima haber sido construida a finales del siglo XVI (Mesa y Gisbert 1977, 291). La dinastía cacical de los Siñani tuvo un rol clave en la construcción, mantenimiento, decoración y reparación de la iglesia a lo largo de los siglos, incluyendo la decoración mural del baptisterio. Las fuentes plantean, no obstante, un problema, de modo que la reconstrucción de sus actividades se basa en investigaciones antiguas, cuyos autores parecen haber tenido acceso a fuentes hoy desconocidas. Esto se aplica, por ejemplo, al libro *Los Siñani* de Manuel Rigoberto Paredes (1968).

3. Fernando Guzmán. Comunicación personal, junio de 2021.

Siguiendo a Paredes, el “primer” Siñani fue uno de los hijos de Hayhua, *Mallku* de Omasuyus bajo el gobierno del inca Huayna Capac (1968, 17-18). De nombre Siñani, asumió el cargo antes de que Carabuco fuera descubierto por los españoles en 1538, año en que fue dado en encomienda al conquistador Francisco de Carvajal (Vaca de Castro 1908; Julien 1983, 17-18). Siñani se bautizó con el nombre Fernando y fue confirmado en el cacicazgo por Carvajal (Paredes 1968, 19). Según Paredes, fue bajo su mandato que se redescubrió la milagrosa cruz de Carabuco, llevada allí, según la leyenda, por un apóstol blanco en tiempos prehispánicos, pero enterrada por los habitantes a orillas del lago.

Juan Siñani, hijo de Fernando, heredó el cacicazgo de Carabuco (Paredes 1968, 18-19). Sin embargo, Paredes no menciona que eran en realidad dos caciques los que presidían las parcialidades de Anansaya y Hurinsaya. La “Información sobre las minas de Carabuco” (1573) menciona dos caciques: “les hizo parecer ante sí, y asimesmo a don Juan Siñane y a don Hernando Pilcohuanca, caciques deste dicho pueblo” (Jiménez de la Espada 1965, 68). Una provisión virreinal de 1575 confirma a Hernando Pillcohuanca cacique de Hurinsaya (Toledo 1989, 114). Los Siñani eran, por tanto, caciques solo de Anansaya.

Durante su mandato, Juan Siñani organizó la construcción de la iglesia. Paredes escribe: “El cacique distribuyó por secciones, tanto las paredes como el techo a los distintos *ayllus*, que componían su jurisdicción” (1968, 19-20). Esta distribución de responsabilidades sobre la arquitectura eclesiástica entre los *ayllus* se apreció también en los trabajos de restauración de la iglesia de Curahuara.

En los siglos XVII y XVIII también hay pruebas de la cooperación entre los agentes eclesiásticos y las élites autóctonas en relación con el equipamiento y mantenimiento de la iglesia (por ej., repintes de la nave en 1718). En 1763, fueron necesarias grandes obras tras el derrumbe del muro que sostenía el coro. En 1765, se levantó la nueva torre y se retejó la mitad del techo, lo que sugiere que los muros ya habían sido renovados (Mesa y Gisbert 1977, 291)<sup>4</sup>. En 1766 se renovaron los muros del baptisterio, respecto a lo cual las fuentes afirman que “se han puesto profundos, anchos y altos que sobresalen la pared del plano de la iglesia dos varas, todo lo que se debe al trabajo y sudor de los buenos indios a todo este común y a la devota noble eficaz asistencia personal de su cacique D. Agustín Siñani” (Mesa y Gisbert 1977, 300).<sup>5</sup> Okada sugiere que los murales se realizaron entre 1766 o 1768<sup>6</sup> y 1781, fecha de término dada por la muerte de Agustín Siñani en la batalla de Sorata, por mano de las huestes de Túpac Catari y Túpac Amaru (Paredes 1968, 28). Del lado de las tropas virreinales, se estima que Siñani y su esposa fueron víctimas de la masacre que siguió a la toma de Sorata por los rebeldes, el 5 de agosto de 1781 (Thomson 2002, 229).

Gran parte del baptisterio está pintado con “estilo textil” que imita colgaduras decoradas con motivos florales, en tonos brillantes y cálidos de rojo, amarillo, verde y naranja. Están enmarcadas por encima por un friso con flores, animales exóticos y autóctonos, grutescos, ángeles y rostros humanos, así como el *Arma Christi*, entretejido en zarcillos de flores y hojas. El zócalo tiene un patrón geométrico de rombos policromados que da la impresión de una disposición tridimensional de cubos en trampantojo, muy similares a los que decoran el baptisterio de Curahuara de Carangas. Frente a la entrada al baptisterio, hay un gran nicho tallado que ocupa buena parte de la pared, con arco y dintel, de 1,20 m de profundidad. Está pintado con elementos arquitectónicos que enmarcan, en forma de arco de triunfo, una representación mural del *Bautismo de Cristo* (Figura 7). Jesús y Juan Bautista están de pie en el agua, con dos árboles con pájaros coloridos a sus costados. El Espíritu Santo en forma de paloma y Dios vigilan el acto desde el cielo, formando junto con Jesús la Santísima Trinidad. La ventana de alabastro aporta un efecto lumínico a la escena.

4. Mesa y Gisbert citan el Libro de fábrica de Carabuco, fs. 102v, 150, 152 (Archivo Arzobispal de La Paz).

5. Cita del Libro de fábrica de Carabuco, f. 157.

6. Okada señala que Gisbert y Mesa, en publicaciones posteriores, fechan las obras en 1768 (2011, 107 (9)).

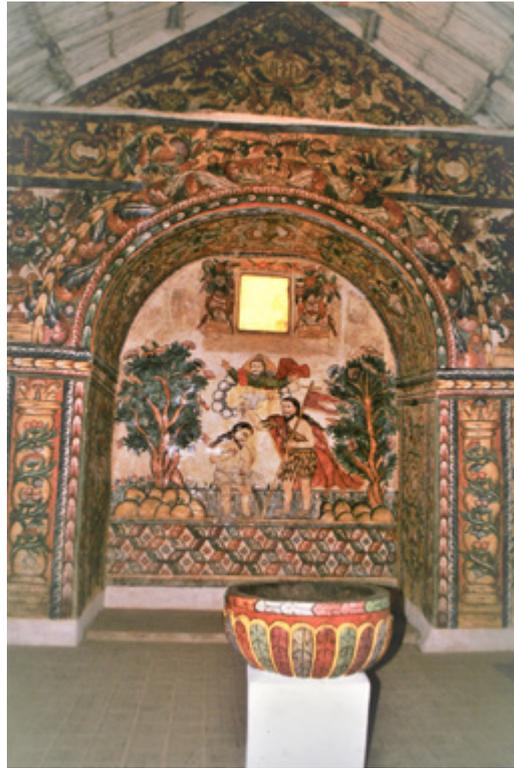


Figura 7

En el muro de la izquierda hay un nicho de 1,35 m de profundidad, que parece haber tenido puertas de madera, considerando las huellas de un dintel y de un posible marco en las laterales. Las visitas eclesiásticas informaban que los óleos sagrados debían guardarse en una caja o armario cerrado, por lo que en este nicho pueden haberse guardado los vasos litúrgicos (Figura 8).<sup>7</sup>



Figura 8

La parte izquierda del mismo muro contiene una escena mural de un rey arrodillado ante un papa con triple tiara que le tiende la mano. Delante de él, sobre un cojín, está su corona. En el fondo dos figuras con túnicas lisas de color claro llevan vasos litúrgicos (es de suponer que con agua y óleo), un paño blanco y un

7. Por ejemplo, AALP, Archivo Capítular, Documentos rezagados, tomo 71, 1634-1831 Carabuco. Inventario, 17.8.1684, fs. 00055 ss.

gran cirio, elementos claves del rito bautismal. Cumplen la función de acólitos.<sup>8</sup> La escena se enmarca entre cortinas pintadas, dándole una impronta teatral. Okada la asocia con las representaciones del bautismo de Constantino el Grande, el primer emperador romano cristiano, por el papa Silvestre (Okada 2011, 99-100). Este motivo, como ya se ha mencionado, circuló en la región andina (Figura 6).

La escena del *Bautismo del Cacique* (Figura 1) está ubicada en la pared opuesta, a la derecha de quien ingresa al recinto, y tiene relación directa con la representación arriba descrita. Este mural, el más conocido del baptisterio, muestra a una autoridad étnica arrodillada ante un sacerdote para recibir el bautismo. Lleva un *qhawa* o *unku*<sup>9</sup> con *tocapus*<sup>10</sup>, un pectoral que representa el sol, y máscaras doradas con cabezas zoomorfas en las rodillas y los hombros, atuendo que en tiempos coloniales se identificaba con el pasado incaico. Tiene una *mascapaycha*, la borla púrpura de la realeza incaica, que reposa sobre un cojín frente a él –de la misma manera que la corona del rey en el muro contrario. Frente al cacique, un cura con sobrepelliz y estola roja vierte el agua bautismal sobre su cabeza. Detrás del cacique, se encuentra una figura masculina vestida como español. La pintura de su cabeza está muy deteriorada, pero parece tenerla descubierta, pues bajo su brazo derecho lleva lo que aparenta ser un tricornio. En su mano derecha sostiene un bastón blanco, la izquierda parece querer colocarla en el hombro del hombre arrodillado. Esta escena también está enmarcada por motivos textiles que transmiten la impresión de tridimensionalidad teatral, complementada con la perspectiva del suelo sobre el que se ubican las figuras.

La representación ha sido interpretada por la investigación académica como el bautismo del cacique Fernando Siñani (Gisbert 1980, 95; 1992, 130; Okada 2011, 90), suponiendo que su descendiente Agustín la hizo pintar durante la reparación del baptisterio para destacar tanto el origen inca que legitimaba su estatus de “indio noble”, como también la lealtad de los Siñani a la corona española y a la Iglesia católica. La figura que está detrás del cacique parece cumplir la función de padrino, dado el gesto con el que señala al bautizando. Tal vez alude al encomendero Francisco de Carvajal, que confirmó a Fernando como cacique tras su bautismo. El bastón que sostiene en la mano podría ser, por tanto, un *varayoc*, bastón de mando tradicional andino (Figura 9), que habría sido entregado al cacique después de su conversión.



Figura 9

Las tres escenas están relacionadas semánticamente. El bautismo de Cristo hace referencia al relato bíblico, representa la sacralidad del acto y está directamente relacionado con el rito realizado en el baptisterio. Las otras dos imágenes representan a gobernantes precristianos, que experimentaron un cambio de estatus religioso, cultural y social a través del bautismo. La disposición de las imágenes vincula a Fernando Siñani con Constantino I, estableciendo un paralelismo entre los incas y el Imperio Romano. Al mismo tiempo, Agustín Siñani, como descendiente de Fernando y mecenas de las pinturas, no solo se representa a sí mismo como buen cristiano, sino que también subraya su elevada posición social –sobre todo frente a la otra parcialidad, que queda fuera del programa pictórico.

8. Fernando Guzmán. Comunicación personal, junio de 2021.

9. Túnica para hombres.

10. Figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que cumplían funciones comunicativas.

## Santiago de Curahuara de Carangas

El pueblo de Curahuara de Carangas, situado a 3.900 m.s.n.m., se formó como reducción y doctrina al interior del repartimiento de Totorá. Ciertos litigios resueltos por la Real Audiencia de La Plata en la década de 1570 sugieren el interés de las autoridades locales por delimitar sus tierras con respecto a las doctrinas vecinas (López Villalba 2007, 95, 103, 151). En 1576, una petición a la Audiencia buscaba la exención del trabajo de la mita para los hijos del cacique, “don Sebastián y don Martín”, aunque no se registra su apellido (Ibid., 108). Al año siguiente, la entidad libraba fondos para ornamentos y campana para la iglesia (Ibid., 139), dato que coincide con la datación arquitectónica del templo a finales del siglo XVI (Mesa y Gisbert 1977, 282). Una cartela pintada en la nave da el año de 1608 como fecha de construcción de la iglesia, pero esta forma parte de la renovación pictórica del siglo XVIII y no es un registro contemporáneo a la edificación.

La iglesia de Santiago fue declarada Monumento Nacional de Bolivia en 1960 por su bien preservado conjunto mural, con pinturas coloniales de distintas épocas. Una gran renovación pictórica se llevó a cabo hacia 1777, según constata otra cartela pintada en la nave. Sobre la base del estilo de las pinturas, se puede determinar que de esta etapa son gran parte de las imágenes bíblicas y devocionales, así como también los motivos ornamentales (aves, flores, frutas y diseños arquitectónicos y geométricos) que tapizan la iglesia. Las imágenes del baptisterio fueron parte de esta renovación pictórica.

El párroco que comisionó las obras, el limeño Francisco Ignacio Martínez de Querejazu, figura en los registros parroquiales de la iglesia entre 1773 y 1778. Su formación la realizó en el seno de la Compañía de Jesús, pero se le habilitó para concursar por los curatos del Arzobispado de Charcas por haberse salido de la orden un año antes de la expulsión.<sup>11</sup> Este dato es relevante para explicar la presencia de san Francisco Javier en el baptisterio.<sup>12</sup> El baptisterio de Curahuara queda a los pies del templo, pero el acceso a la iglesia es lateral, por lo que se debe recorrer la mitad de la nave para acceder a él. Se deben atravesar, además, dos vanos bajos en los que hay que agacharse para pasar, uno con el que se accede a la escalera del coro y un segundo que da paso al baptisterio, señalado con un pequeño tondo del *Bautismo de Cristo* (Figura 10). Este recorrido era parte del circuito sacramental de los bautizos, que incluían un momento ritual en el atrio, otro en la nave y finalmente el rito en el baptisterio, donde se vertía el agua sobre el bautizando (Guzmán et al 2019, 86-93).



Figura 10

11. AGI, Charcas 500, N° 35, *Expediente de religioso que fue de la Compañía de Jesús para ser admitido al concurso de curatos del Arzobispado de Charcas*, 1770.

12. En el presbiterio hay también una imagen mural de san Juan Nepomuceno, patrono de la Compañía de Jesús.

	Derecha	Frente	Izquierda	Muro de ingreso
Faldetas	Expulsión del paraíso	El arca de Noé	Diluvio universal	Salida del arca
Muros	Matanza de los inocentes [ <i>Bautismo de sangre</i> ]	San Francisco Javier bautizando indígenas	El sacrificio de Isaac	Oración en el Huerto
		Flagelación en la columna	Caída con la cruz	Cuatro evangelistas
		Retorno de Caleb y Josué de Canaán	[ <i>Escena deteriorada: ¿Bautismo de Cristo?</i> ]	[ <i>Marco rectangular sin imagen</i> ] <sup>13</sup>

**Tabla 1.** Representaciones murales en el baptisterio de Santiago de Curahuara de Carangas (desde la entrada del recinto).

Dos ventanas iluminan la acción ritual y las imágenes. Al centro del habitáculo se encuentra la pila bautismal. Sobre ella, en el almizate, una gran paloma al centro de un sol simboliza al Espíritu Santo descendiendo para santificar al bautizando (Corti, Guzmán y Pereira 2016, 236). Otras dieciséis imágenes se distribuyen por los muros y faldetas del techo (Figura 11) (Tabla 1). Todas las imágenes llevan en su parte superior unos flecos pintados que aportan un aspecto escenográfico al conjunto. El zócalo tiene una decoración geométrica romboidal distinta a la de la nave, pero curiosamente muy similar a la de Carabuco en forma y colores. La imagen más deteriorada del conjunto, en la que se aprecian las cuadrículas que ornamentaban el recinto antes de 1777, puede haber representado el *Bautismo de Cristo*, dada su función iconográfica y la paloma en la esquina superior derecha (Ibid.) (Figura 16).



**Figura 11**

El conjunto de imágenes es heterogéneo: seis de ellas proceden del Antiguo Testamento, cinco de la vida de Cristo y cinco representan a santos. Según constatan Corti, Guzmán y Pereira, en su mayoría son figuraciones tipológicas del rito bautismal, que alegorizan la salvación eterna intencionada con el sacramento, así

13. El párroco Gabriel Antequera sugiere que ese espacio puede haber sido usado para pegar las listas de los bautizados. Comunicación personal, febrero de 2013.

como la relación entre pecado y salvación sugerida por la temática del diluvio (2016, 232). Mesa y Gisbert ven una relación causal entre el bautismo y el acceso al Paraíso, aludido en las imágenes del pecado original y de Caleb y Josué (1977, 286). El conjunto exhibe, además, una identificación entre el agua bautismal y “la sangre del sacrificio y el martirio presente en la Matanza de los Inocentes, el sacrificio de Isaac y en las alegorías y escenas de la Pasión” (Corti, Guzmán y Pereira 2016, 233). Esto se observa de forma particular en la imagen de *San Francisco Javier bautizando indígenas* (Figura 2), en la que el crucifijo gotea sangre de modo similar al agua vertida sobre la cabeza indígena (Ibid., 237) (Figura 12).



Figura 12

Esta imagen, ubicada en el muro frente al acceso, repite los gestos y elementos simbólicos del *Bautismo de Cristo*. El santo jesuita reproduce el ademán ritual de Juan Bautista, vertiendo agua con su mano derecha y sosteniendo la cruz en su izquierda. El bautizando repite la actitud reverencial de Cristo, con brazos cruzados sobre el pecho y cabeza inclinada. Las aureolas de los ejecutantes del rito marcan su santidad, mientras que los bautizando son más diferenciados: Cristo de pie en el río contrasta con la postura arrodillada de los indígenas sobre un terreno pedregoso. Al centro de la composición, el tocado de plumas del bautizando se encuentra en el suelo, denotando su autoridad étnica y connotando sumisión ante el sacramento y la autoridad eclesiástica.

La escena está dividida en dos, con el centro marcado por las líneas verticales del agua vertida, la estola, la manga de la sobrepelliz y las plumas erectas del tocado. La vestimenta del santo es la misma que la del cura representado en Carabuco. A su derecha, un indígena recibe el agua bautismal, con otros siete atendiendo el sacramento en actitud reverencial. Las ocho figuras llevan tocados de plumas, reproduciendo estereotipos europeos del indígena americano, conocidos en los virreinos por medio de grabados (Gisbert 1980, 90). Los tres personajes del primer plano llevan elaborados *qhawas* con distintos colores y diseños ajedrezados que remiten a atuendos prehispánicos de la zona (Bubba 2021). A diferencia del atuendo colonial del cacique de Carabuco, con *tocapus* incaicos y otras insignias vinculadas al poder cuzqueño, los diseños de las figuras de Curahuara remiten a un pasado prehispánico, que bien pueden haber reflejado identidades étnicas o sociales a nivel local. Solo una de las figuras recibe el agua sacramental, pero es factible interpretar cierta simetría en el nivel de autoridad, al menos de los tres sujetos situados en primer plano.

Detrás del santo (a su izquierda), se insinúa una masa de gente que observa la escena en un plano secundario. Una sola figura se aprecia completa, también con postura orante, pero vestido con un *qhawa* sencillo de tonalidades naturales. Tres rostros se vislumbran detrás de esa primera figura, mientras que el resto del grupo son siluetas de cabezas poco definidas. El santo les está dando la espalda, pero el crucifijo que sostiene toca pictóricamente sus rostros, como incorporándolos también en el sacramento. En cuanto al paisaje, es una escena exterior, como muchas de las imágenes mencionadas. En este caso, no hay nubes que establezcan un

nexo con la dimensión celestial del sacramento,<sup>14</sup> pero el espacio terrestre está remarcado con una quincena de piedras. Este detalle localiza la escena en el altiplano árido, dialogando con las cordilleras representadas en las imágenes a sus lados (Caleb y Josué y el “Bautismo de sangre”). Otras escenas del baptisterio también evocan localismos, como los cóndores y *otorongos*<sup>15</sup> que suben al arca de Noé, o los numerosos rayos en el Diluvio. La imagen puede haber generado en los participantes del rito reminiscencias de sus propios antepasados conversos (Corti, Guzmán y Pereira 2016, 233).

### Lo visible y lo opaco: capas pictóricas, intervenciones y materialidad de los baptisterios

Dentro del análisis específico de cada caso de estudio, las labores de restauración de los templos y murales ofrecen rica información. Ambas iglesias presentan características similares que permiten fecharlas a fines del siglo XVI: un diseño y construcción muy sencilla con una sola puerta de ingreso, planta de una nave separada del presbiterio por un arco toral, y espacios separados para la sacristía, el coro y el baptisterio. La iglesia de Carabuco tiene su puerta de ingreso a los pies de la nave<sup>16</sup>, sector donde se encuentra el coro alto y el acceso al baptisterio (Figura 13). Todos los ambientes tienen pintura mural con técnica al temple, de diferentes periodos, sobre todo con representaciones de paños o textiles colgantes con figuras florales que simulan brocados de damasco. Escenas figurativas hay en la sacristía, el coro y el baptisterio. Este recinto tiene una puerta pequeña de ingreso, sus muros reconstruidos en adobe y barro tienen un ancho de 1,80 m. Al interior, se destacan las decoraciones murales con intensos colores, pintados sobre una base fina de yeso y revoque de barro.

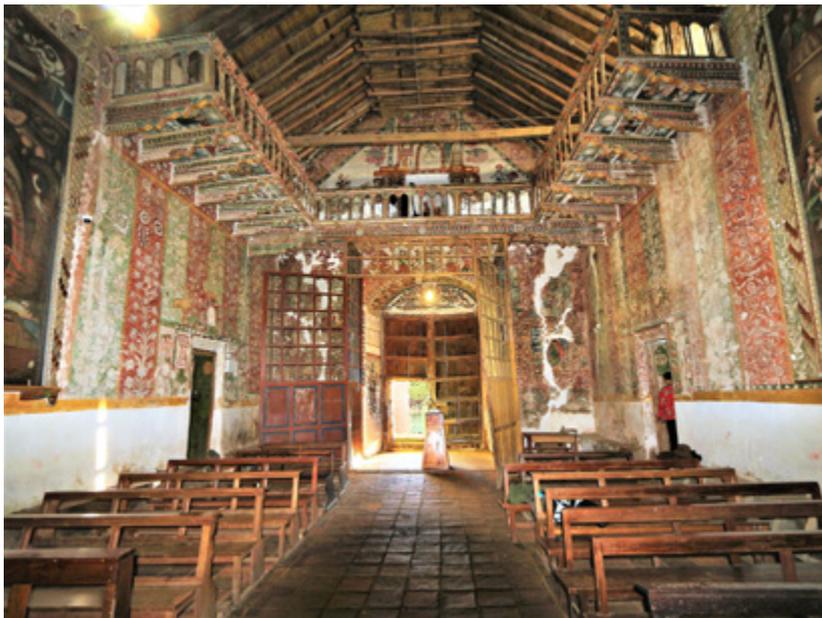


Figura 13

La cubierta del templo es de teja colonial adherida a un entortado de barro sobre una estructura de rollizos de madera de “par y nudillo” con una cama de estera vegetal de totora<sup>17</sup> proveniente del lago Titicaca. La tradición local de sobreponer periódicamente el entortado de barro debajo de las tejas, incrementó su espesor hasta

14. Véanse figuras 3, 5 y 7.

15. Jaguar.

16. Otra puerta lateral fue tapiada por fuera y cubierta en el interior por un altar de ladrillo y yeso policromado, posiblemente en el siglo XVIII.

17. Planta herbácea lacustre, de largas hojas lanceoladas.

30 cm, generando un considerable peso que se descargó en las cabeceras de los muros, creando desplomes, grietas y fisuras en los muros. Uno de los medallones de los lienzos monumentales de las Postrimerías, que se encuentran en la nave de la iglesia, confirma la existencia de esta práctica en el siglo XVII.<sup>18</sup> El detalle revela los problemas estructurales de la cubierta ya desde ese periodo, principalmente en el sector del baptisterio que posteriormente terminaría colapsando.

En 1981 tuvo lugar la primera restauración especializada en pintura mural en Bolivia. Con la asistencia de la UNESCO y técnicos del entonces Instituto Boliviano de Cultura, se inició con un trabajo de emergencia para salvar la pintura mural del baptisterio, sector más afectado y deteriorado por el peso del techo y constantes filtraciones pluviales. La infiltración de humedad por capilaridad desde el subsuelo dañó los zócalos, provocando críticos levamientos de los estratos de la pintura mural, manchas severas por chorreras y faltantes de la policromía (Figura 14). La restauración de los murales tuvo varias etapas y procesos técnicos de restauración, siendo las más destacables el desprendimiento de varios fragmentos a punto de colapsar y el tratamiento de consolidación de los diferentes estratos de la pintura, como la limpieza de barro, sales, polvo y microorganismos.



Figura 14

18. J. López de los Ríos. *Infierno*. Medallón 24 (1684).

Otra fase importante, realizada en 1984, fue la liberación de dos bloques de adobes del interior. Uno a manera de podio horizontal en la parte inferior de la hornacina del *Bautismo de Cristo*, de 1 m de alto por 2,70 de ancho y 0,70 de profundidad, cubría buena parte del zócalo. El análisis técnico determinó que este solo contribuía a la concentración de humedad y su retiro descubrió la continuidad de la decoración romboidal policromada del zócalo. El segundo bloque, o contrafuerte, era de considerables dimensiones: entre 1,80 x 1,50 m de base y aproximadamente 3,50 m de alto. Este se ubicaba en el ángulo entre el muro de ingreso y el muro derecho (Figura 15). La evaluación técnica halló que no cumplía una función estructural. Su retiro fue un “trabajo moroso y delicado” de desmontar los pesados adobes (de 0,60 x 0,30 x 0,15 m cada uno). El machón estaba principalmente adosado a los murales, cubriendo y a la vez conservando la mayor parte de la capa pictórica.<sup>19</sup>

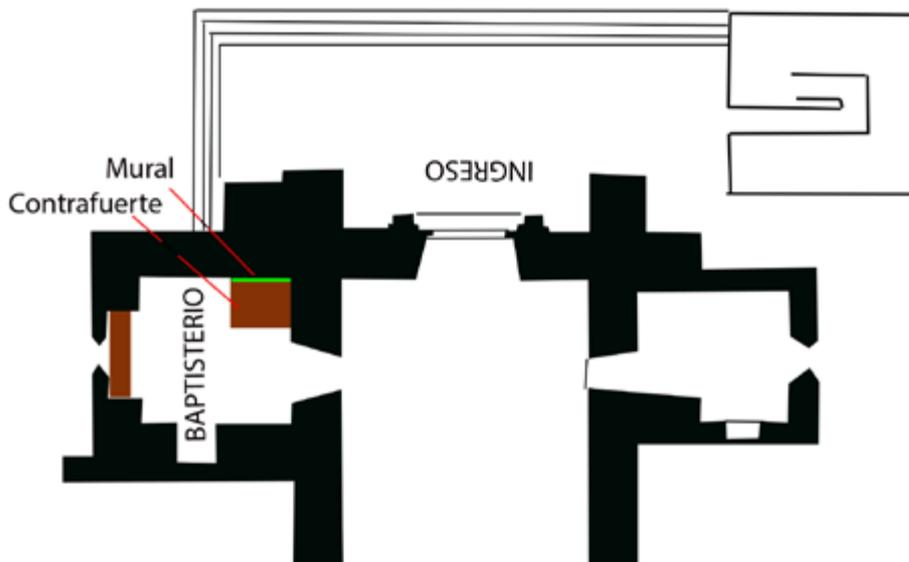


Figura 15

Una vez liberado el contrafuerte se encontró el famoso mural del *Bautismo del Cacique*, con algunas partes pictóricas afectadas, pero con los colores vivos muy bien conservados, tal vez por la poca exposición a la luz por un tiempo prolongado. De las figuras, el cacique se encontraba completo, en la cabeza del sacerdote faltaba su tocado, y del español solo había vestigios de su barba, nariz y cabello. De su rostro se hizo una primera reconstrucción tomando como referencia al español de la escena del frente, pero luego se optó por borrarlo y dejar solo los rastros hallados de la imagen.

La técnica y el material del contrafuerte corresponden al periodo colonial, pudiendo datarse a fines del siglo XVIII o principios del XIX. Nos preguntamos, por ende, si servía como elemento estructural preventivo para reforzar los muros del baptisterio, o si más bien cumplió el rol de tapar o de proteger la escena del “Cacique Siñani”, que puede haber estado comprometida en tiempos de gran convulsión social y/o de las medidas instauradas en 1782 contra las imágenes de los incas. Además, teniendo en cuenta el excelente estado de conservación de la representación, se plantea la cuestión de si la cabeza “borrada” del posible padrino español puede atribuirse al mal estado de conservación o a una eliminación deliberada, relacionada tal vez con la sublevación.

La iglesia de Curahuara tiene una estructura arquitectónica similar a la de Carabuco, aunque con su puerta de acceso lateral. En su interior, todos los ambientes albergan una extraordinaria decoración mural al templo de diferentes periodos, cubriendo la superficie interior en un cien por ciento, con una extensión aproximada de 976 m<sup>2</sup>. En 1889, el párroco Eulogio Jemio admiraba el templo que “muy desente i hermoso debe haber sido en épocas lejanas”, pero que entonces estaba “en completa ruina, esperando un desplome casi

19. R. Mery Rodas, técnica restauradora a cargo de las obras, y J. C. Vásquez, arquitecto de restauración. Comunicación personal, junio de 2021.

seguro en la próxima estación de lluvias”<sup>20</sup> (Claros Arispe 2012, 26). Dos años antes se había caído el arco total matando a dos indios durante la misa. En la década de 1980, la lluvia volvió a colapsar el arco total y se desprendieron partes de los faldones de la sacristía y del baptisterio, con pérdidas de pintura mural y otros daños severos. A diferencia de la cubierta tejada de Carabuco, la de Curahuara es de *Iru Wichhu*, paja brava típica del altiplano, adherida con entortado de barro, sobre una estructura de rollizos de madera de “par y nudillo”, con una cama de ramas vegetales de *Chillca*, sujetas y enlazadas a los rollizos con cuerdas vegetales de *Phala*.<sup>21</sup> La tradición de cubrir y sobreponer periódicamente la paja brava con barro para el mantenimiento del templo la hizo alcanzar un espesor de 1,50 m, lo que ocasionó un grave sobrepeso en los muros y pérdida de su efectividad de aislante pluvial.

Los muros macizos del templo están contruidos en adobe y barro, de 1,80 m de ancho. En el interior tiene un primer revestimiento de revoque de barro con paja brava y sobre este una capa de cal gruesa de entre 4 y 5 cm de espesor, que fue la base de la primera decoración mural de recuadros geométricos que hoy visibilizan algunos sectores del templo (Figura 16). Sobre esta primera decoración, que correspondería al siglo XVII, se sobreponen las representaciones del siglo XVIII, separadas con una finísima capa de yeso de unos 4 mm de espesor. En el baptisterio, la extensión de la decoración mural cubre aproximadamente unos 95 m<sup>2</sup>.



Figura 16

La constante filtración de agua y humedad proveniente tanto de la cubierta como del subsuelo, provocó bolsones, abrasión y extensas pérdidas de pintura. Además, la acumulación de polvo y hollín de velas asentadas durante siglos en la superficie pictórica, restaba calidad estética a los murales. Los trabajos de restauración en este templo constituyeron la segunda incursión en la especialidad de murales en Bolivia. La primera fase de emergencia, entre 1984 y 1985, comprendió la pintura mural del interior y, en lo estructural, la cubierta, la fachada y los muros. Esto permitió un acercamiento a las autoridades originarias, quienes colaboraron con los trabajos, participando según patrones tradicionales de la organización social local. El templo formaba un eje central divisorio de las dos parcialidades: Aransaya y Urinsaya. Los diez *ayllus*, cinco por parcialidad, se encargaron de distintos sectores exteriores del templo (Figura 17). Estas prácticas se fueron perdiendo después de la reforma agraria de 1952, pero en esta oportunidad se las recuperó en un trabajo participativo con más de un centenar de comunarios entre mujeres y hombres (Figura 18).

20. Carta del presbítero Eulogio Gemio al arzobispo de La Plata, 5 de diciembre de 1889. ABAS, AA, Leg. 37 Parroquias, Carpeta 46, Curahuara de Carangas.

21. Denominaciones proporcionadas por la misma comunidad de Curahuara durante la restauración.



Figura 17



Figura 18

La conservación de las pinturas murales del baptisterio se concentró principalmente en los muros y plafón a la altura del vano de ingreso. Entre las primeras tareas técnicas fueron el reforzamiento y estabilización estructural de los faldones colapsados, la fijación de la película pictórica en áreas totalmente levantadas o en sectores ampollados, y la limpieza superficial. Luego se realizó la restitución y nivelación de áreas faltantes de la base de preparación, pasando luego a la consolidación general. Simultáneamente, los arquitectos trabajaron removiendo el piso apisonado de tierra para el drenaje y control de la humedad del subsuelo, oportunidad en la que se descubrieron restos de infantes. Esto confirma el uso del recinto para el entierro de los niños bautizados, según estipulaba el Ritual Romano (Argandoña 1854, 320). El libro de entierros más antiguo que se conserva de la parroquia registra el sepelio de varios menores de dos años en el baptisterio.<sup>22</sup>

22. Libro de entierros de Santiago de Curahuara de Carangas (1806-1828), digitalizado en Family Search ([www.familysearch.org](http://www.familysearch.org)).

## Historia e imagen: comparación de los casos de estudio

La historia material de estas imágenes da cuenta de su inserción en contextos históricos dinámicos que se reflejan en la renovación pictórica de las iglesias, la superposición de imágenes y la participación local en la manutención de los templos. Ahora bien, como se pudo observar en los respectivos análisis, las historias de Carabuco y de Curahuara de Carangas son distintas.

La iglesia de Carabuco se configuró como santuario con el hallazgo de la cruz milagrosa de san Bartolomé y la consolidación de un relato hagiográfico alrededor del año 1600 (Bouysse-Cassagne 1997, 181). A lo largo del siglo XVII, el santuario parece haber gozado de cierta importancia en la zona, según constatan los escritos de los agustinos Alonso Ramos Gavilán (1621) y Antonio de la Calancha (1631), fama que se puede proyectar al menos hasta 1684, año de los cuatro enormes lienzos de las Postrimerías de José López de los Ríos. A principios del siglo siguiente, parece haber disminuido la concurrencia al santuario, pues la documentación de una visita de Carabuco en 1710 evidencia intentos por renovar el culto a san Bartolomé.<sup>23</sup> Según se observó, la importancia del santuario parece estar ligada especialmente al linaje de los Siñani, quienes demostraron en más de una ocasión su lealtad al rey. El escudo de armas tallado en el dintel de la casa cacical de Carabuco, concedido junto con el título de nobleza al cacique Evaristo Siñani en el siglo XVI (Paredes 1968, 20), incluye elementos de la heráldica hispana, como dos leones y una corona real.

En pleno auge del descontento social gatillado por las reformas borbónicas, las autoridades locales de Carabuco formalizaron quejas en 1762 contra el corregidor de Omasuyos por excesivos cobros en el reparto de mercancías. El cacique Agustín Siñani participó de las denuncias, enfatizando haber recolectado las deudas de su comunidad bajo la coerción de la autoridad española (Thomson 2002, 126). Su participación en el proceso judicial a favor de su comunidad sugiere el “paternalismo protector” de los caciques con respecto a sus comunidades (Ibíd., 43), pero también puede haber sido una estrategia para legitimar su autoridad local. Al igual que otros caciques de la zona, Siñani abandonó el pueblo una vez que la insurgencia de 1781 cobró fuerza allí (Ibíd., 224). Su lealtad al rey se expresó en la defensa de Sorata frente al asedio de Túpac Amaru y Túpac Catari, en donde murió como parte de las tropas españolas.

En Curahuara de Carangas no parece haber habido una sola familia cacical que haya ostentado el cargo, pero sí conocemos su estructura política dual, con un “gobernador y cacique principal” y una “segunda persona de gobernador”. Esta dualidad del poder estaba presente en la construcción de la iglesia, según expresa una cartela en la nave que señala a Baltasar Cachaga como “[cacique] gobernador” y a Gonzalo Larama como “segunda”, y seguía vigente en revisitas de los años 1685, 1734 y 1783.<sup>24</sup> Para el período que aquí interesa, se constatan tres caciques principales con título de gobernador: Diego Ventura Mamani, con registros entre 1762 y 1772; Diego Chura, registrado en 1776 y 1778; y Eugenio Ximénez Cusiguaman, registrado entre 1782 y 1785.<sup>25</sup> También se reconocen cinco *hilacatas*, autoridades principales de los cinco *ayllus* registrados en la época colonial.<sup>26</sup> La documentación es fragmentaria y las investigaciones sobre el pueblo incipientes, pero dada la ausencia de un solo nombre cacical y la aparente rotación en el ejercicio del cargo, tal vez eran caciques nombrados por las autoridades coloniales.

En 1762, Diego Ventura Mamani y los demás caciques de Carangas denunciaban los excesivos repartimientos del corregidor Joaquín de Areizaga.<sup>27</sup> Una década después, en 1771, la gente de Curahuara se alzó contra el corregidor Antonio de Zorrilla. Ventura Mamani fue interrogado por las autoridades, pero no es claro el rol que tuvo en la posterior captura de ocho autoridades autoproclamadas en el pueblo.<sup>28</sup> La revuelta fue sosegada, aunque al año siguiente los habitantes de algunas doctrinas presentaron quejas, denunciando

23. AALP, Archivo Capitular, Documentos rezagados, tomo 71, Carabuco 1634–1831. Visita Carabuco 1.6.1710, f. 89v.

24. AGNA, Visita General, 1685; AGNA Revisita de 1736 (Family Search); AGNA, Interior Leg. 16, Exp. 3.

25. AGI, Charcas 592; AHMO, Carpeta 1, Docs. 23, 26, 32, 44 y 55; AGNA, Interior Leg. 16, Exp. 3; ABNB ALP Min 96/20; ABNB, SGI-256.

26. Aransaya: Collana, Taypicollana y Sullca; Manasaya: Chiquimarca Collana y Chuquimarca (AGNA, Visita General, 1685; AHMO, Revisita de Carangas, 1803).

27. AGI, Charcas 592, 1763.

28. AHJC, Carpeta 1, Doc. N° 23, *Auto*, La Plata, 15 de noviembre de 1771.

que los caciques (entre ellos Ventura Mamani) les habían embargado su ganado para pagar las deudas con los corregidores.<sup>29</sup> Durante la gran sublevación de 1780-1782, la comunidad de Curahuara tuvo una baja participación en relación con las otras de la provincia.<sup>30</sup> Las denuncias del cacique Ximénez Cusiguaman contra el cura, en 1782, no parecen un efecto directo de la Gran Rebelión, sino más bien un intento por legitimar su cargo frente a la administración hispana y su comunidad.<sup>31</sup>

Ahora bien, ¿cómo se insertan las pinturas murales en este relato histórico? Si bien ambas imágenes fueron realizadas con el trasfondo del creciente descontento social, difieren en varios aspectos. En primer lugar, los comitentes. El cacique de Carabuco, Agustín Siñani, posiblemente buscaba legitimar su poder a través de la (auto)representación de su linaje; mientras que el párroco de Curahuara, que en pocos años de servicio impulsó la completa renovación pictórica de la iglesia, puede haber querido transmitir un fuerte mensaje evangelizador en el contexto de las revueltas locales, legitimando, a su vez, su propia labor doctrinaria. Es posible que esta escena haya sido de su interés particular por la representación tanto de la expulsada Compañía de Jesús, como de un modelo cristiano en la figura de la autoridad étnica.

Las imágenes también se diferencian en relación con sus respectivos programas murales. En Carabuco, la preeminencia de imágenes bautismales establece una tríada entre Jesús, el rey y el cacique; es decir, entre religión, poder real y poder local. El conjunto textil sirve como decoración para la puesta en escena del rito sacramental. El conjunto de Curahuara es teológicamente más elaborado, con referencias más bien figurativas al bautismo. Desde esta perspectiva, *San Francisco Xavier* destaca entre las demás por representar directamente el sacramento.

En Carabuco se destaca la individualidad de la figura del cacique, que ha sido interpretado como el primero de los Siñani en convertirse al cristianismo. Su atuendo es la representación colonial del antiguo poder cuzqueño, con símbolos incaicos reconocibles para sus contemporáneos. Su relación de padrinzago con la autoridad española habría contribuido a exaltar su poder simbólico y prestigio social. La imagen de Curahuara tiene un carácter más colectivo, tanto con respecto a las ocho autoridades que en primer plano protagonizan el sacramento, como también por la masa indígena que atiende desde la distancia. Los *uncus* de origen local, los pies descalzos y los tocados de plumas, aluden a un tiempo pretérito más que a la realidad contemporánea de sus espectadores. La ausencia de una figura de padrino refuerza un vínculo genérico entre las autoridades étnicas y eclesiásticas.

Como vemos, ambas imágenes ponen en juego cierta tensión entre realismo y representación. Objetos como el jarro para verter el agua se encontraban almacenados en las alacenas de los propios baptisterios, mientras que la concha utilizada con el mismo propósito por el santo jesuita es un elemento tradicional de la iconografía bautismal. El crucifijo y el *varayok* habrían sido también reconocibles para los espectadores como piezas altamente simbólicas y la vestimenta sacerdotal como el atuendo propio de la práctica ritual. El espacio de las imágenes, encuadrado por telones y por zócalos con diseños geométricos en trampantojo, muy similares en ambos casos, habría contribuido a la sensación de puesta en escena, con escenarios un tanto artificiales del alfombrado y espacio florido en la imagen de Carabuco, y del exterior exageradamente pedregoso en la de Curahuara. Por último, los gestos remitían no solo a la acción ritual, sino también a la actitud reverencial de descubrirse las cabezas, gesto europeo de respeto adoptado en las prácticas de poder en los Andes (Thomson 2002, 40-1). En Carabuco, es evidente que la *mascapaycha* sobre el cojín reproduce la corona real del muro opuesto, pero también el tricornio que la autoridad española lleva bajo su brazo, parece un gesto explícito hacia la autoridad étnica.

Estas dos imágenes, que responden a distintas particularidades históricas e iconográficas, fueron novedosas para la feligresía de su tiempo, quienes pudieron apreciar las transformaciones visuales que renovaron sus iglesias. Las obras de restauración de la década de 1980 permitieron recuperar, en cierto modo, una mirada de la época. Por un lado, la estrecha relación de los templos y representaciones con la vida de las comunidades, que participaban directamente en las obras de construcción y restauración de los edificios, siguiendo sistemas de organización

29. AHJC, Carpeta 1, Doc. N° 26, *Petición*, La Plata, 2 de diciembre de 1772.

30. Así lo sugiere tanto la ausencia de capitulaciones (existentes para otros pueblos), como también un comentario del juez Antolín Chavarrí, que destaca que “los Yndios de Curaguara no executaron alsamiento formal a excepción de uno u otro que pasó al alto de La Paz.” ABNB, SGI-256, f. 32v.

31. ABNB, SGI-256.

tradicional. A pesar de que en ambos casos las costumbres locales de recubrimiento contribuyeron a ocasionar grandes daños a murales y edificios, los procesos de restauración sacaron a luz aspectos de la historia material de los recintos. Las capas pictóricas de Curahuara exhiben la mutación del espacio bautismal y nos permiten imaginar el impacto que las nuevas imágenes pueden haber tenido en los espectadores. En el caso de Carabuco, resulta notable el redescubrimiento del *Bautismo del Cacique* durante la restauración de 1984. Aunque no se ha podido aclarar con certeza la función del contrafuerte, es factible que la inversión y esfuerzo puestos en su construcción con grandes ladrillos de adobe haya perseguido la protección de la imagen. De haber querido censurar la representación incaica del cacique, podrían haber raspado la pintura o repintado, mientras que su excelente estado de conservación sugiere más bien una protección eficaz de la imagen. La cabeza “desaparecida” del español también podría ser resultado de una intervención de origen político relacionada con los conflictos de la época. Estos ejemplos ilustran la necesidad de un análisis holístico que aúne la iconografía de las tradiciones visuales con la historicidad y la materialidad de las imágenes y su entorno.

## Bibliografía

- Adorno, R. 2020. Del bautizo del inca al mapamundi de Guaman Poma. *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Mujica Pinilla, R. (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú, 39-69.
- Argandoña, P. M. 1854. *Constituciones sinodales del Arzobispado de La Plata*. Cochabamba: Imprenta de los Amigos.
- Bouysse-Cassagne, T. 1997. De Empédocles a Tunupa. Evangelización, hagiografía y mitos. *Saberes y memorias en los Andes*. In memoriam Thierry Saignes. Bouysse-Cassagne, T. (ed.), Lima: Hisbol, IFEA, 157-212.
- Bubba Zamora, C. 2021. Pillpinto qhawa (túnica ajedrezada) de Juana Palla, fundadora de los *ayllu* de Coroma en la Provincia de Quijarro - Potosí, Bolivia. Conferencia en el Instituto Seminario de Historia Rural Andina, 4 de junio de 2021.
- Claros Arispe, E. 2012. Santiago de Curahuara de Carangas – Colección de manuscritos históricos (1829-1917), en: *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, 18, 11-45.
- Cohen Suárez, A. 2016. *Heaven, hell and everything in between. Murals of the colonial Andes*. Austin: University of Texas Press.
- Corti, P.; F. Guzmán y M. Pereira. 2016. Imágenes que evangelizan en la Ruta de la Plata: el programa iconográfico del baptisterio de la iglesia de Curahuara de Carangas. *Goya*, 356: 226-237.
- Cuadriello, J. 2006. Xavier indiano o los indios sin apóstol. *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Navarra: Fundación Caja Navarra.
- De la Vega, G. 2002. *Primera parte de los comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Perú...* [Lisboa 1609], Madrid.
- Gisbert, T. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cía.
- . 1992. La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review* 1 (1-2), pp. 109-145. DOI: 10.1080/10609169208569791.
- Guaman Poma de Ayala, F. ca. 1615. *Nueva corónica y buen gobierno*. Royal Danish Library, GKS 2232 kvart. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/846/en/text/?open=idp546096>
- Guzmán, F., J. Barros, P. Corti y M. Pereira. 2019. El rito bautismal y las imágenes pintadas en la iglesia de Curahuara de Carangas. *Colonial Latin American Review*, 28 (1): 81-105.
- Inostroza, X. 2019. Bautizar, nombrar, legitimar, apadrinar. El bautizo cristiano en poblaciones indígenas. Altos de Arica, 1763-1833. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 61: 199-218.
- Jiménez de la Espada, M. 1965. *Relaciones geográficas de Indias*, T. II. Madrid: Atlas Ed.
- Julien, C. 1983. *Hatunqolla: una visión del dominio inca desde la región del lago Titicaca*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: Univ. of California Press.
- Kusunoki Rodríguez, R. (ed.). 2015. *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI).
- Llamas Camacho, E. 2019. El bautismo de los cuatro señores de Tlaxcala: cristianización de un pasado, legitimación de un presente. UNAM. <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1740/1733>. Visto el 21/06/2021

- López Villalba, J. M. 2007. *Acuerdos de la Real Audiencia de la Plata de los Charcas*. Vol. 3. Sucre, Corte Suprema de Justicia, AECID, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Mesa, J. de; Gisbert, T. 1977. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial Juventud.
- Morrone, A. 2017. El lago de los curas. Mediación sociopolítica y cultural en los corregimientos del lago Titicaca (1570-1650). *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 55: 183-202.
- Okada, H. 2011. "Golden Compasses" on the Shores of Lake Titicaca. The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes. Osaka: Osaka University Knowledge Archive, 87-111.
- Okada, H. 2014. Mural painting in the Viceroyalty of Peru, en: Alcalá, L. E.; J. Brown; J. Cuadriello (eds.). *Painting in Latin America, 1550-1820*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 403-435.
- O'Phelan, S. 1997. *Kurakas sin sucesiones. Del cacique al alcalde de indios (Perú y Bolivia 1750-1835)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Paredes, R. 1968. *Los Siñani. Tradiciones y crónicas del pueblo de Carabuco*. La Paz: Ediciones Isla.
- Rowe, J. H. 2003[1957]. El Movimiento Nacional Inca del Siglo XVIII, en: *Los Incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura Región Cusco.
- Saignes, T. 2015[1987]. De la borrachera al retrato. Los caciques andinos entre dos legitimidades (Charcas), en: *Desde el corazón de los Andes. Indagaciones históricas*. La Paz: IFEA/ Plural Editores.
- Tercero catecismo y exposición de la Doctrina Christiana por sermones*. 1773. Lima: En la oficina de la calle de San Jacinto. <https://archive.org/details/tercerocatecismo00cath>
- Thomson, S. 2002. *We Alone Will Rule. Native Andean Politics in the Age of Insurgency*. Madison: Wisconsin, Univ. of Wisconsin Press.
- Toledo, F. de. 1989. *Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú (1575-1580)*. Tomo II. Edición de G. Lohmann Villena y M. J. Sarabia Viejo. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- Vaca de Castro, C. 1908. Ordenanzas de Tambos de Vaca de Castro, dictadas en el Cuzco en 31 de Mayo de 1543, en: *Revista Histórica* (3), 427-492.
- Vargas Ugarte, R. S.J. 1951. *Concilios Limenses (1551-1772). Tomo I*. Arzobispado de Lima, Lima: Tipografía Peruana.

## PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE PIGMENTOS USADOS EN PINTURA MURAL ANDINA COLONIAL

Eugenia Tomasini  
CONICET / Centro Materia, UNTREF - Argentina  
[etomaisini@untref.edu.ar](mailto:etomaisini@untref.edu.ar)

### Resumen

El estudio de estas pinturas murales coloniales representa un paso importante para comprender la disponibilidad de las materias primas a las que los artistas del momento tuvieron acceso. Cuando se identifican los pigmentos en este tipo de imágenes es importante determinar su origen, lo que permite establecer relaciones culturales y geográficas. Las pinturas murales coloniales se encuentran en iglesias situadas en una antigua carretera comercial que unía las ciudades de Potosí en Bolivia con Arica en Chile, conocida como la Ruta de la Plata, entre los siglos XVI y XVIII. Se presentarán aquí los resultados sobre la aplicación de diferentes técnicas analíticas que formaron parte de los procesos de identificación y caracterización de los pigmentos rojos, amarillos, naranjas, azules, negros y verdes, y que permitieron determinar la técnica de pintura mural usada. Los estudios se realizaron sobre micromuestras extraídas de los murales utilizando la espectroscopia micro-Raman e infrarroja (FTIR-ATR), complementada con la espectroscopia de fluorescencia de rayos X (FRX) y microscopia electrónica de barrido con análisis espectroscópico de dispersión de energía (SEM-EDS). En este trabajo se presentan estudios químicos realizados, entre los cuales algunos fueron publicados, sobre muestras de pintura mural de algunas iglesias andinas de la Ruta de la Plata. Estos estudios se vinculan con un proyecto llevado a cabo en conjunto con investigadores de Chile, Bolivia y Argentina, y se destacan por ser el resultado de un trabajo sinérgico entre profesionales de la química, historia y conservación, basada en la discusión inmediata e interdisciplinaria de los resultados que se obtienen con aportes valiosos desde cada área.

Palabras clave: Murales andinos coloniales - pigmentos - técnicas analíticas - Ruta de la Plata

### Abstract

The study of these colonial wall paintings represents an important step towards understanding the availability of the raw materials to which the artists of the time had access. When pigments are identified in such images, it is important to determine their origin, which allows cultural and geographical relationships to be established. Colonial mural paintings are found in churches located on an ancient trade road that connected the cities of Potosí in Bolivia with Arica in Chile, known as the Silver Route, between the 16th and 18th centuries. The results of the application of different analytical techniques that were used in the processes of identification and characterisation of the red, yellow, orange, blue, black and green pigments, and which made it possible to determine the mural painting technique used, will be presented here. The studies were carried out on micro-samples extracted from the murals using micro-Raman and infrared spectroscopy (FTIR-ATR), complemented by X-ray fluorescence spectroscopy (XRF) and scanning electron microscopy with energy dispersive spectroscopic analysis (SEM-EDS). This paper presents chemical studies carried out, some of which have been published, on samples of mural paintings from some Andean churches along the Silver Route. These studies are linked to a project carried out jointly with researchers from Chile, Bolivia and Argentina, and stand out for being the result of synergistic work between professionals in chemistry, history and conservation, based on the immediate and interdisciplinary discussion of the results obtained with valuable contributions from each area.

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 26/10/21

## PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE PIGMENTOS USADOS EN PINTURA MURAL ANDINA COLONIAL

### Introducción

Durante el período comprendido entre los siglos XVI-XVIII, se abrió una ruta comercial construida sobre antiguos caminos incaicos, llamada hoy “Ruta de la Plata”. Por aquí se transportaba azogue, mineral de sulfuro de mercurio, desde Huancavelica en el actual Perú y minerales de plata desde Potosí en lo que hoy es Bolivia hasta la ciudad hoy chilena de San Marcos de Arica en el océano Pacífico para salir rumbo a España vía El Callao y Panamá. Esta ruta no solo se usaba para el transporte de minerales, sino que también sirvió para comercializar bienes y productos recorriéndola en mulas y en llamas, ya que comunicaba ciudades importantes como Cuzco, Arequipa, La Paz y Sucre. Este movimiento importante de personas, ideas, bienes y culturas promovió, en los pueblos andinos del camino, los estilos arquitectónicos y artísticos de las principales iglesias de la Ruta de la Plata para contribuir y promover la evangelización de la población originaria (Guzmán et al. 2016). En esta zona se conservan iglesias con sus programas de murales coloniales de mediados del siglo XVIII: Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca, Santiago de Curahuara de Carangas, Santiago de Callapa, y San José de Soracachi en Bolivia, así como San Andrés de Pachama en Chile, entre otras. Estas pinturas se encuentran en los muros de las naves y presentan decoraciones con jarrones de flores, frutas y aves, junto con iconografías religiosas que sirvieron para la evangelización de los pueblos indígenas durante el dominio español en esa región. A diferencia de otros murales antiguos de otras regiones, las pinturas que se estudian carecen de cambios cromáticos evidentes, alteraciones o fenómenos de degradación de los materiales pictóricos utilizados. En este caso, las condiciones climáticas y atmosféricas resultaron ser agentes naturales de preservación. La geografía de la zona andina donde se encuentra esta ruta es muy particular, ya que muchas de las iglesias se encuentran en pueblos a más de 3000 metros sobre el nivel del mar y el clima es muy seco con temperaturas extremas. Fundamentalmente, debido a este clima y la poca concurrencia de personas fueron los factores que ayudaron a mantener una atmósfera invariable influyendo positivamente sobre las pinturas.

El estudio material del patrimonio cultural colonial andino es un tema de actualidad debido al creciente interés que ha despertado en los últimos años por su contribución al conocimiento de la historia cultural y social de esta región. En este contexto resulta importante el intercambio del conocimiento y la información que pueden brindar los estudios químicos y físicos abordados en forma integral e interdisciplinaria. En las últimas décadas, el desarrollo de nuevas técnicas analíticas y el avance de la investigación desde las ciencias exactas y naturales en el campo de los materiales usados en objetos con valor cultural e histórico, ha hecho significativas contribuciones a la historia del arte, la arqueología y la conservación, de bienes culturales que presentan un gran desafío por ser únicos e irremplazables (Madariaga 2015). Estos objetos, creados utilizando una amplia variedad de materiales, exhiben una heterogeneidad que se manifiesta en distintas escalas por lo que su estudio como sistemas complejos requiere el uso de técnicas de análisis complementarias no invasivas o que requieran únicamente la toma de micromuestras. (Trentelman 2017). El estudio de estas pinturas murales representa un paso importante para comprender la disponibilidad de las materias primas, en particular los pigmentos, a las que los artistas tenían acceso ya que cuando se identifican los pigmentos es importante determinar su origen, lo cual permite establecer relaciones culturales y geográficas. La caracterización de los materiales utilizados en la fabricación de las pinturas murales junto con la identificación de la técnica pictórica constituye una contribución significativa al estudio del patrimonio artístico andino, que en muchos casos es el resultado de la fusión de los conocimientos precolombinos con las prácticas de la pintura europea. Los estudios materiales que se describen aquí se vinculan con distintos proyectos llevados a cabo por investigadores de Chile, Bolivia y Argentina.<sup>1</sup> Estos proyectos confluyen en el objetivo de estudiar las

1. Detalles de los proyectos interdisciplinarios, algunos finalizados, se detallan en la sección Agradecimientos del presente trabajo. Estos proyectos se articulan en el plano internacional con un proyecto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICYT) de Chile dirigido por el Dr. Fernando Guzmán de la Universidad Adolfo Ibáñez de Santiago de Chile y con la participación de las Dras. Paola Corti y Magdalena Pereira, y de la Fundación Altiplano. En el mismo participa la Dra. Marcela Sepúl-

imágenes de los murales de las iglesias que formaron parte de las estrategias visuales usadas en la evangelización de la zona de la Ruta de la Plata en la época colonial (Guzmán et al. 2020). En este trabajo, entonces, se presentarán estudios químicos realizados, entre los cuales algunos fueron publicados, sobre muestras de pintura mural de ciertas iglesias, seleccionando, en este caso, los resultados obtenidos en la identificación de pigmentos, de manera en que derive en una revisión sobre el tema. Estas investigaciones se destacan por ser el resultado de un trabajo sinérgico y horizontal entre profesionales de la química, la historia y la conservación, basada en la discusión inmediata e interdisciplinaria de los resultados que se van obteniendo con aportes valiosos desde cada área.

### Metodologías para el proceso de identificación

Teniendo como objetivo investigar los materiales y la técnica pictórica de los murales de iglesias de la Ruta de la Plata se fueron generando las preguntas formuladas desde la historia, la química y la conservación, que dieron origen a varias investigaciones publicadas en revistas especializadas (Tomasini, Siracusano y Maier 2012; Tomasini et al. 2012; Tomasini et al. 2016; 2018; 2021; Gómez et al. 2016). De estos trabajos, se presentará a continuación una mirada en relación con algunos estudios químicos.

Los primeros murales analizados corresponden a los de la iglesia andina de Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca que está situada a 3800 msnm en el departamento boliviano de Oruro. El edificio fue construido en 1723 con cimientos de piedra y muros de ladrillo de adobe a partir de un mortero de barro y yeso. Más tarde, las paredes de la iglesia fueron decoradas con pinturas. Estas pinturas representan varios temas relacionados a los discursos escatológicos, incluyendo las almas devoradoras de Leviatán, San Miguel Arcángel, la Virgen del Carmen rescatando almas en el Purgatorio, escenas vitales para la evangelización católica en esta región. Del muro donde está representado San Miguel con la balanza y la boca abierta de Leviatán donde caen los réprobos, junto al camino al cielo y decoraciones con jarrones de flores, árboles y pájaros (Figura 1) se tomaron las primeras muestras en ser estudiadas en toda la región. En Bolivia también se encuentran a gran altura las iglesias de Santiago de Curahuara de Carangas, Santiago de Callapa y San José de Soracachi de donde se tomaron muestras de algunos murales. El programa de pintura mural de estas iglesias fue ejecutado durante la segunda mitad del siglo XVIII y se caracteriza por escenas de la vida de la Virgen, junto con santos e imágenes del infierno, también como en el caso de la iglesia de Santiago de Callapa se presentan decoraciones de flora y fauna. En estos casos distintas investigaciones rindieron trabajos con distintos enfoques y varios aún se encuentran en proceso de publicación (Tomasini et al. 2021; Rúa et al. 2018). Por otro lado, la iglesia de San Andrés de Pachama, ubicada en el pueblo de Pachama a 3423 msnm en la región de Arica-Parinacota en el extremo norte de Chile, fue construida en el siglo XVIII con muros de adobe. A finales de este siglo las paredes del interior de la iglesia fueron decoradas con pinturas con un programa iconográfico destinado a cristianizar los rituales de fertilidad de la tierra. Las representaciones de San Isidro, patrón de los campesinos, y San Cristóbal, protector de los árboles frutales, parecen cruciales para entender el significado de estas pinturas murales (Tomasini et al. 2018).

---

veda por parte del Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas (LAIA) de la Universidad de Tarapacá en Arica, Chile. En Argentina los proyectos de investigación son financiados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica de Argentina, dirigido por las doctoras Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (MATERIA, IIAC) de la Universidad de Tres de Febrero, en colaboración con el Laboratorio de Investigación Aplicada a Materiales en Arte y Arqueología que dirige la Dra. Marta Maier en la Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos Aplicados a Química Orgánica (UMYMFOR) instituto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) que funciona en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires en Argentina. Por último, cabe señalar que la colaboración establecida con el Ministerio de Culturas de Bolivia, y su jefe de restauración, el Prof. Carlos Rúa Landa permitió el desarrollo de estas investigaciones sobre el patrimonio artístico de la actual Bolivia.



Figura 1

Para reunir información sobre los materiales y la técnica pictórica, profesionales de la restauración y de la química recogieron con un bisturí fragmentos de las áreas coloreadas de las pinturas murales. Luego estas muestras, llamadas micromuestras, ya que tienen un tamaño de 2 o 3 mm de diámetro y de 1 a 3 mm de espesor, fueron incluidas en una resina acrílica polimérica transparente para preparar las estratigrafías o sección transversal. Para esto, las micromuestras incluidas fueron pulidas en una cara hasta quedar libre una sección transversal, observada mediante lupa estereoscópica, y estudiadas las distintas capas que las constituyen.<sup>2</sup>

Para identificar y caracterizar la paleta de colores e investigar la técnica de esta pintura mural se realizaron análisis con distintas técnicas. Para un análisis visual y morfológico se utilizó la microscopía óptica (MO) y la microscopía electrónica de barrido que con una sonda acoplada para espectroscopia de rayos X dispersiva en energía (SEM-EDS en sus siglas en inglés) permite a la vez un análisis elemental de la zona que se estudia<sup>3</sup>. También para un análisis elemental se utilizó *in situ* la espectroscopía de fluorescencia de rayos X (FRX) mediante un equipo portátil (pFRX), como complemento en la elección de algunas zonas de muestreo y equipos de mesada de microscopía ( $\mu$ -FRX) con los que pudieron obtenerse mapeos de la superficie de algunas muestras mediante la metodología de imagen.<sup>4</sup> Las técnicas espectroscópicas vibracionales han sido las más usadas para la identificación de compuestos en todos los campos y en las últimas décadas han ganado un lugar importante en los laboratorios de instituciones donde se estudia patrimonio. La espectroscopia infrarroja, transformada de Fourier, en la modalidad de reflectancia total atenuada, (FTIR-ATR, en sus siglas en inglés) (Mazzeo et al. 2007) permite el análisis de pequeñas cantidades de muestra, sólidas y opacas y no requiere ningún tipo de preparación, mientras que la microespectroscopía Raman, es una técnica que permite analizar cualquier tipo de muestras y materiales, e incluso es óptima para analizar las capas de las estratigrafías (Rousaki y Vandenabeele 2021)<sup>5</sup>. Por otro lado, se encuentran las técnicas microdestructivas

2. Las estratigrafías de todas las muestras estudiadas fueron realizadas por la Lic. en Conservación y Restauración Milagros Córdova en el Centro MATERIA (IIAC-UNTREF).

3. Se realizaron en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires en el laboratorio del Grupo LIAMA (UMYFOR-CONICET) y en el Centro de Microscopías avanzadas (CMA), Buenos Aires, Argentina.

4. La técnica de FRX portátil fue usada solo por el equipo de LAIA, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, en la iglesia de San Andrés de Pachama y la técnica de imaging mediante FRX fue llevada a cabo por el grupo IBEA, Universidad del País Vasco, Bilbao, España.

5. La técnica de microespectroscopía Raman fue llevada a cabo en el Departamento de Química Fundamental en el Instituto de Química de la Universidad de San Pablo, San Pablo, Brasil; en el laboratorio de LAIA de la Universidad de Tarapacá, Arica, Chile; en

que requieren muy poca muestra pero solo pueden ser utilizadas en un único análisis, en general son útiles para identificar aglutinantes o colorantes orgánicos y entre las que se usaron se encuentran la cromatografía gaseosa (CG) y cromatografía gaseosa con espectrometría de masas (GC-EM)<sup>6</sup>.

El estudio material utilizando todas estas técnicas, en forma complementaria, se define metodológicamente como un estudio con enfoque multitécnico. Estas técnicas fueron aplicadas para estudiar las muestras de distintos murales mencionados aquí en diversas instituciones científicas, tecnológicas y académicas de distintos países, permitiendo la generación de un espacio de interacción que optimiza los recursos tecnológicos con los que cada una cuenta y así brindar un completo enfoque multitécnico.

### Técnica de la pintura mural

Como se mencionó antes, las muestras de la iglesia de Nuestra Señora de Andamarca fueron las primeras en ser estudiadas en toda la región, por lo que aquí se resumen las observaciones sobre el estudio de la técnica mural empleada que luego se observa en la gran mayoría de los murales estudiados de las demás iglesias tanto en Bolivia como en Chile. Se comenzó con la observación del perfil estratigráfico de cada una de las estratigrafías de las muestras coloreadas mediante un análisis por microscopía óptica lo que resultó en la descripción por capas de la muestra como se observa en la Figura 2. Una primera inferior, coloreada y amorfa, que corresponde a restos de adobe provenientes de la pared de la iglesia que funciona como soporte de las pinturas. Este relleno se distingue por su composición heterogénea y pueden apreciarse visualmente en algunas de las muestras, restos de fibras vegetales, pequeñas piedras, también se observa cierta tonalidad roja. Estas características pueden tener alguna relación con los materiales de construcción de la iglesia y la forma tradicional de preparación del adobe, donde se utilizaron arcillas, *paja brava* y mucílago, un compuesto obtenido de cactus. Su composición elemental, determinada por el análisis SEM-EDS de las estratigrafías, está constituida principalmente por silicio, aluminio y calcio, característico de un suelo arcilloso. Se estudiaron las estratigrafías en el microscopio óptico mediante luz UV y no se observaron compuestos fluorescentes, como se muestra en la Figura 2.

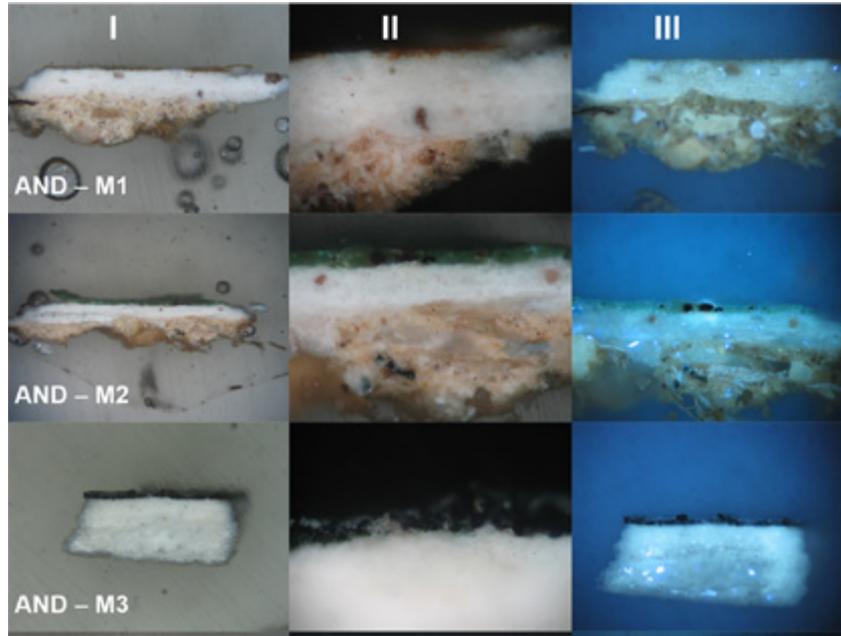


Figura 2

el Laboratorio de Espectroscopía Raman (LERa) del INQUINOA (CONICET) en la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina y en los laboratorios del grupo IBEA, Universidad del País Vasco, Bilbao, España.

6. Estas técnicas cromatográficas fueron utilizadas por el grupo LIAMA en UMYMFOR (CONICET) en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

La capa blanca que se apoya sobre el soporte corresponde a la base de preparación, y se encontró en todas las muestras, se compone de dos capas que se diferencian en la textura como se muestra en la Figura 3: una primera capa angosta y blanca y una segunda mucho más ancha y heterogénea apoyada en el soporte. El examen detallado al microscopio electrónico (SEM) de la base en las estratigrafías confirmó la conformación de la base de preparación en estas dos capas y se puede apreciar en la Figura 3 también. Ambas capas se muestran heterogéneas con estructuras amorfas, pero difieren en el tamaño de las partículas. Su composición es muy similar con altas cantidades de calcio y azufre y cantidades menores de silicio y aluminio, lo que indica como principal componente un sulfato de calcio. Las capas blancas de todas las muestras de este mural fueron analizadas por microespectroscopía Raman y presentaron una banda importante en la zona de  $1007\text{-}1014\text{ cm}^{-1}$  del espectro, característica de compuestos del sistema de los sulfatos de calcio con diferentes niveles de hidratación: como lo son el yeso ( $\text{CaSO}_4\cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), bassanita ( $\text{CaSO}_4\cdot 0.5\text{H}_2\text{O}$ ) y anhidrita ( $\text{CaSO}_4$ ) (Tomasini et al. 2016; Prieto-Taboada et al. 2015). La Figura 4 muestra el espectro Raman de la capa pictórica y de la base de preparación de la muestra roja donde se muestra la banda de yeso a  $1014\text{ cm}^{-1}$ . El análisis por espectroscopía infrarroja (FTIR-ATR) de la capa de preparación confirmó la presencia de sulfato de calcio a través de la observación de la presencia de las típicas bandas del anión sulfato y bandas típicas del agua de hidratación en el yeso y la bassanita. También se observaron bandas débiles en ciertas zonas del espectro que pueden ser indicativas de compuestos orgánicos probablemente utilizados como aglutinantes (Tomasini et al. 2016)<sup>7</sup>.

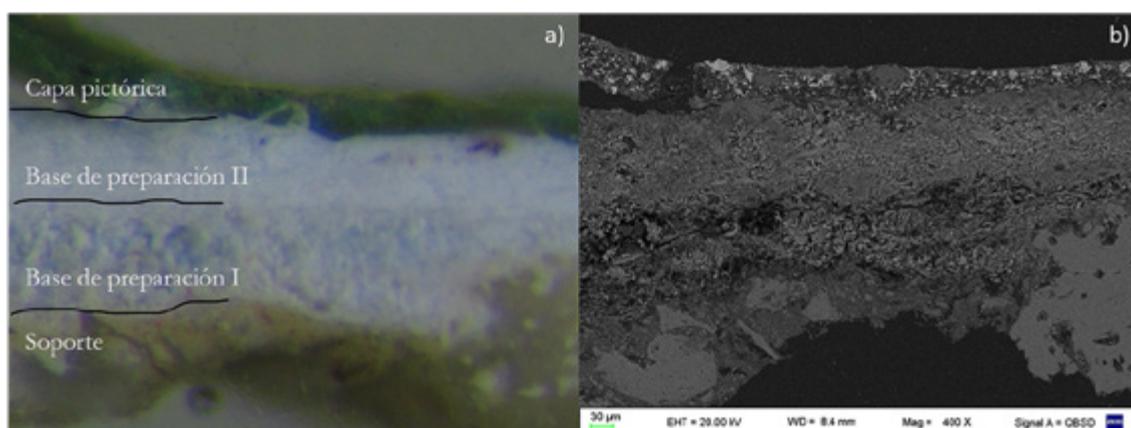


Figura 3

Para la identificación de los compuestos que se encuentran como aglutinantes tanto en la base de preparación como en los pigmentos, se realizaron experimentos en preparaciones de laboratorio con yeso y diversos aglutinantes para desarrollar una metodología que permitiera caracterizar este tipo de muestras. Este desarrollo implicó el análisis de lípidos y proteínas usando la técnica de Cromatografía Gaseosa (CG) y la de Espectrometría de Masa (EM), metodología posteriormente aplicada a las muestras de mural. Como resultado, pudieron identificarse ácidos grasos y colesterol, revelando el uso de una mezcla de aceite vegetal y huevo en la preparación del pigmento (Tomasini et al. 2016). Por otro lado, en la base de preparación se halló colágeno lo que indica, posiblemente, el uso de una cola animal especialmente en la capa más fina de la base de preparación (Levy y Maier 2020; Levy et al. 2018). Aunque el yeso en un medio proteico era una práctica característica para la fabricación de la escultura policroma en Italia y España, el uso de una capa de preparación de yeso en pintura mural es poco común, siendo los carbonatos de calcio el material de preferencia para ese uso. Es probable es que la cola animal se aplicara como imprimación sobre la capa de yeso y luego se utilizaran pigmentos mezclados con huevo y aceite para colorear los diferentes motivos. Estas observaciones revelan una técnica de pintura muy simple que consistía en la aplicación de una fina capa de

7. La experiencia demuestra que si en una misma zona, una vez identificado el pigmento, y sobre todo si es inorgánico, estas bandas observadas, que corresponden inequívocamente a compuestos orgánicos, pueden ser asociadas a los aglutinantes, a su vez pueden tener orígenes diferentes como lípidos, proteínas, etc. Por otro lado, estos compuestos se degradan fácilmente con lo que la identificación se vuelve más difícil aún.

pigmento sobre una capa de base de preparación, que se empleaba directamente sobre el revoque de la pared de adobe. Además, una clara diferenciación entre la capa de pigmento y la base de preparación apunta a una técnica de *secco* (temple), que requiere un medio aglutinante para fijar los pigmentos sobre el yeso seco (Pacheco 1982). Los pigmentos hallados y las metodologías usadas para su identificación y caracterización se describirán en las secciones siguientes y se presenta un resumen en la Tabla 1. Estas conclusiones acerca de la técnica de la fabricación del mural de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana se fueron repitiendo para el estudio de todos los murales encontrados en las iglesias de la Ruta de la Plata. Este procedimiento constituye un aporte a la historia del arte, al permitir la discusión sobre el uso diferencial de técnicas de pintura mural en las regiones del Collao y la Ruta de la Plata.

COLOR	MATERIALES IDENTIFICADOS
Amarillo	Óxidos de hierro (goethita) / Oropimente
Naranja	Óxido de hierro (hematita)/ Oropimente y Hematita
Rojo	Óxido de hierro (hematita)/ Bermellón/ Carmín
Negro	Carbón vegetal
Azul	Índigo / Esmalte
Verde	Sulfatos básicos de cobre (antlerita/brocantita)

**Tabla 1.** Compuestos identificados en la capa pictórica de las muestras estudiadas de murales de las iglesias ubicadas en la Ruta de la Plata.

### Amarillos, naranjas y rojos

En general, el primer análisis que se realiza a las muestras y a sus estratigrafías para identificar los materiales usados como pigmento son los que dan información elemental<sup>8</sup>. Entonces gracias a los análisis por SEM-EDS se puede tener una estimación de la clase de material. Sin embargo, la técnica definitiva para aproximarse más al compuesto específico usado suele ser la espectroscopía Raman. Gracias a estas técnicas aplicadas sobre las estratigrafías de las muestras de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca, se revelaron una serie de óxidos de hierro usados como pigmentos ocre, así como en la gama que va del amarillo –la limonita y la goethita– al naranja y el rojo –hematita– (Tomasini et al. 2016). Las tierras amarillas o rojas, claras y oscuras, son muy utilizadas como pigmentos para estos colores en la región andina, como es el caso de la hematita o la almagra y han sido identificadas como pigmentos en las pinturas coloniales (Seldes, Abad y Maier 1998; Seldes et al. 2002; Siracusano 2005; Gómez et al. 2010) así como para la base de preparación en la escultura policromada, comúnmente conocido como “bol arménico”<sup>9</sup> (Maier, Gómez y Parera 2010; Tomasini et al. 2013). Las distintas tonalidades se logran gracias a la mezcla de estos óxidos con cuarzo, yeso o aluminosilicatos como arcillas blancas (por ej. micas y feldespatos) para obtener los naranjas, aunque muchas veces estas mezclas se encuentran disponibles en la naturaleza y especialmente en la zona andina. Estas se han observado en la mayoría de los murales donde se usan los tonos de ocre que, por lo general, se presentan con cuarzo o arcillas. Los análisis elementales de estos tipos de pigmento muestran mayor cantidad de silicio y aluminio, con cantidades menores de sodio, potasio y magnesio, pero particularmente de hierro, ya que muchas veces no se necesita gran cantidad de los óxidos de este elemento para dar su coloración característica (Genestar y Pons 2005). Sin embargo, es más fácil detectar la presencia de estos óxidos por microespectroscopía Raman. Por ejemplo, en el espectro obtenido para la muestra roja que se ve en la Figura 4 se observan las bandas ubicadas en los números de onda 225, 292, 410, 610, y 1318  $\text{cm}^{-1}$  junto con una banda débil en 657  $\text{cm}^{-1}$  que han sido reportadas para estructuras desordenadas en la hematita natural ( $-\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) (de Faria, Venâncio Silva, y de Oliveira 1997; Hernanz et al. 2012; Tomasini et al. 2016). Estos

8. El adjetivo “elemental” se refiere a la composición de elementos químicos de una muestra. Nota del editor.

9. El nombre de este material se refiere a su importación desde Armenia a Europa. Aunque el nombre se mantuvo con el tiempo, este dejó de indicar el origen para pasar a designar un tipo de arcilla. (N. del E.)

óxidos usados como pigmento se observaron también en murales de las iglesias de Santiago de Callapa, San José de Soracachi y San Andrés de Pachama (Tomasini et al. 2018; Rúa et al. 2018).

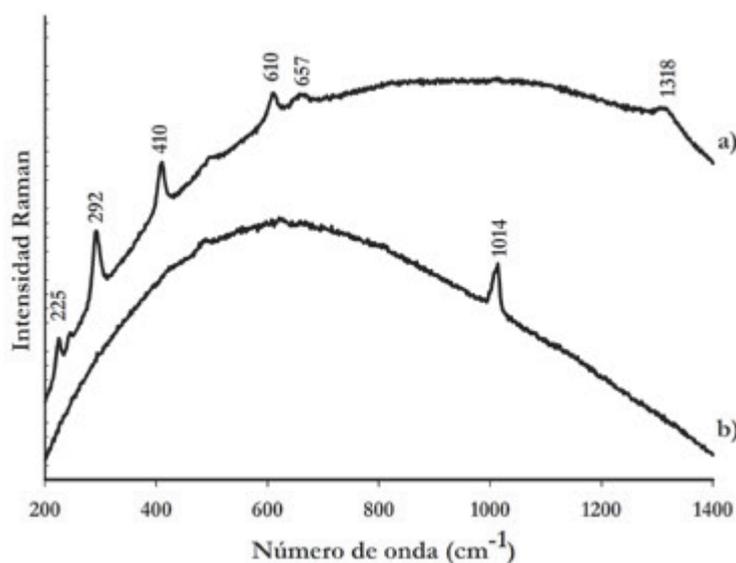


Figura 4

En otros murales como en el que se representa a San Miguel de la iglesia de San Andrés de Pachama el análisis SEM-EDS de la capa de pintura de una muestra amarilla indicó la presencia de azufre y arsénico, con cantidades menores de calcio, silicio y potasio. La identificación de arsénico para el color amarillo sugirió la presencia de oropimente, un sulfuro de arsénico ( $\text{As}_2\text{S}_3$ ) (Tomasini et al. 2018). Este dato se confirmó con el análisis por microespectroscopía Raman de esa capa en la estratigrafía ya que este pigmento presenta un espectro muy característico (Frost, Martens y Klopogge 2002). El oropimente era uno de los pigmentos más apreciados y empleados en la paleta colonial andina, a pesar de su carácter venenoso (Siracusano 2005). No solo se utilizaba como color amarillo, sino también en mezclas con índigo o azul de Prusia para obtener diferentes tonos de verde (Seldes, Abad y Maier 1998; Seldes et al. 2002; Siracusano 2005; Maier, Gómez y Parera 2010; Marte et al. 2014). El oropimente se ha detectado también en la mayoría de las ilustraciones del manuscrito del siglo XVII de la *Historia General del Piru* de Murúa (Phipps, Turner y Trentelman 2010) y su hallazgo en objetos funerarios de una mujer encontrados en un antiguo enterramiento en Chorrillos en Chile (Ogalde et al. 2014) habla de la disponibilidad del oropimente como pigmento desde la época prehispánica en la región andina. En este mismo mural pudo identificarse una mezcla de oropimente y hematita para obtener el tono anaranjado de algunas zonas y esta fue la primera vez que se identificó esta mezcla en zonas de este color en el arte colonial (Tomasini et al. 2018).

Otro pigmento rojo muy usado en la zona andina es el bermellón que es un pigmento sintético que se obtiene al tostar una mezcla de mercurio y sulfuro, pero que puede hallarse en la naturaleza como mineral con el nombre de cinabrio ( $\text{HgS}$ ) (Gettens, Feller y Chase 1993). La identificación de este pigmento rojo es inequívoca tanto por SEM-EDS como por espectroscopía Raman (Frost, Martens y Klopogge 2002) y se encontró en los murales de las iglesias de San Andrés de Pachama, Curahuara de Carangas y San José de Soracachi, y en otros de la Ruta de la Plata, junto con la presencia de hematita en otras zonas (Tomasini et al. 2018; Rúa et al. 2018). Aunque en general los estudios analíticos realizados no diferencian entre el cinabrio y el bermellón, en estas muestras se advirtió la presencia de impurezas, como compuestos con silicio, silicatos o sílice, que pueden estar ocasionalmente asociadas al mineral indicando un origen natural (Gettens, Feller y Chase 1993; Nöller 2015). La fuente de cinabrio en América eran las minas de Huancavelica en Perú, que ya para el siglo XVIII se habían agotado, aunque también se había explotado en otras minas cerca de Guamanga en Perú (Burger, Lane y Cooke 2017) y su uso previo antes de la llegada de los españoles a la región está probado en contextos mortuorios y sobre todo como pintura corporal en Perú en rituales y ceremonias sagradas (Siracusano 2005; Cesareo et al. 2010; Galli et al. 2011) y luego, vuelve a aparecer en varias pinturas y esculturas policromadas coloniales como es muy sabido (Seldes, Abad y Maier 1998; Seldes et al. 2002).

Por otro lado, también en el mural de la iglesia de San Andrés de Pachama se observó el uso de un color rojo oscuro donde el análisis elemental de las superficies de micromuestras mediante SEM-EDS indicó la presencia de calcio, azufre, silicio y aluminio, junto con pequeñas cantidades de otros elementos como sodio, potasio, hierro, fósforo, magnesio y cloro. Este resultado mostró que el origen del color no correspondía a ninguno de los compuestos antes mencionados, ya que no se identificó un elemento cromóforo como el hierro, el mercurio o el arsénico, lo que sugirió la presencia de un compuesto orgánico. Efectivamente, mediante el uso de espectroscopía Raman sobre la zona coloreada se identificó el uso de carmín, una laca roja preparada a partir del ácido carmínico, el principal glucósido de antraquinona que se encuentra en el insecto *Dactylopius coccus* Costa conocido como cochinilla (Guzmán et al. 2016; Tomasini et al. 2016; 2018; Svobodová et al. 2012). Para confirmar la presencia de este compuesto orgánico se realizó la técnica cromatográfica de alta resolución (comúnmente identificada por siglas en inglés HPLC) en forma destructiva y con preparación previa pero sobre una parte de la micromuestra y cuya forma de detección mediante espectroscopia UV mostró la coincidencia con la presencia de ácido carmínico (Tomasini et al. 2018; 2016; Maier et al. 2020). Volviendo al análisis elemental, se pudo determinar, ante la presencia de carmín, que el azufre, aluminio y potasio sugiere el uso de alumbre ( $KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$ ) como mordiente aplicado en la preparación de la laca, una sal bastante usada como sustrato según recetas históricas europeas (Kirby, Spring y Higgitt 2005). La presencia de fósforo, magnesio y cloro en la muestra es contribución de la materia prima del colorante, específicamente de la composición misma del insecto. La cochinilla se ha utilizado como tinte textil desde la época preincaica y como pigmento en pinturas, esculturas y en objetos textiles coloniales de los siglos XVII y XVIII (Siracusano 2005; Seldes, Abad y Maier 1998; Siracusano y Maier 2015). Este hallazgo añade nueva información sobre el uso de la laca de ácido carmínico como pigmento en una pintura mural colonial.

## Negros

Cuando se estudiaron por primera vez los pigmentos negros de murales mediante análisis elemental de las superficies de las muestras por SEM-EDS se observó que el alto porcentaje de carbono presente y la ausencia de elementos como manganeso o hierro suponía la presencia de un pigmento negro basado en carbono. La muestra negra tomada del rostro con escamas del Leviatán del mural de la iglesia de Copacabana de Andamarca indica que fue creada a partir de trazos negros entre los que se intercalan zonas verdes (Figura 1). Como tradicionalmente se identificaban como negro de carbón o *carbon black* cuando no se identificaban minerales como compuestos de manganeso o hierro, a partir de una serie de preguntas preliminares, se planteó avanzar en la posibilidad de una mayor definición de los pigmentos negros en cuanto a su caracterización material y brindar posibles caminos para identificar pigmentos basados en carbono a través del uso de diferentes técnicas. Esta propuesta fue enriquecida por el cruce con distintas fuentes históricas que permitieron avanzar sobre el estudio de las prácticas asociadas a la manufactura de estos pigmentos y, al mismo tiempo, proporcionaron indicios de la significación simbólica del color negro en el período colonial (Tomasini et al. 2020).

Dado que este grupo de pigmentos históricos negros basados en carbono han sido usados y descritos en regiones, tiempos y espacios diferentes, el primer paso fue utilizar una definición que acompañara la caracterización material, y que al mismo tiempo simplificara la terminología. Para esto, resultó útil la clasificación propuesta por Winter en 1983, quien define subgrupos según el material de partida para la fabricación de los pigmentos (Winter 1983; Eastaugh 2013), ya que muchos están compuestos por sustancias formadas a partir de la quema o la pirólisis de materiales de origen biológico donde se obtienen productos sólidos altamente carbonizados. De acuerdo con esta clasificación se distinguieron los siguientes grupos: carbones cristalinos (naturales o artificiales, como el grafito), carbones de llama (negro de humo, bistre), carbones vegetales (*chars*, en inglés como carbón vegetal, negro de vino), coques (bitumen, negro de huesos) y se incluyeron las tierras negras (Cassel y Van Dyck). Se estudiaron, entonces, un grupo de pigmentos negros basados en carbono de referencia adquiridas a Zecchi, Belle arte e restauro (Florencia, Italia) y a Kremer Pigment (Aichstetten, Alemania) e incluso se trabajó con carbón vegetal comercial (típicamente usado para cocinar a las brasas) que es la carbonización de madera de la especie *prosopis sp.* (Tomasini, Siracusano y Maier 2012). Si bien se recomienda el uso combinado de técnicas, se realizó un análisis detallado con cada

técnica, de modo de poder obtener la máxima información posible para la identificación de cada pigmento, ya que estos muchas veces están formados por una mezcla muy compleja con material orgánico e inorgánico. Entre las técnicas utilizadas para el desarrollo de una metodología adecuada para la identificación y caracterización de estos pigmentos SEM-EDS y la difracción de rayos X (DRX) que son técnicas usadas tradicionalmente pero que, muchas veces, los resultados que se obtienen resultan ambiguos, debido a que poseen algunas limitaciones. Para obtener información más precisa sobre la composición, se incorporaron las técnicas espectroscópicas vibracionales, técnicas bien establecidas ya para la identificación de pigmentos y otros materiales del legado cultural e histórico (Rousaki y Vandenabeele 2021; Arana y Madariaga 2021). Asociada a la espectroscopía infrarroja, la técnica de FTIR-ATR es una técnica muy recomendable para el estudio de materiales de alta absortividad<sup>10</sup> como son estos materiales (Ferrer y Vila 2006; Mazzeo et al. 2007; Tomasini, Siracusano y Maier 2012). El espectro Raman de este grupo de pigmentos es muy similar ya que todos presentan dos bandas características llamadas D y G alrededor de 1350 y 1580  $\text{cm}^{-1}$  respectivamente (Figura 5). Determinar por esta técnica el origen de ese material involucró el estudio detallado del espectro basado en la observación de las propiedades de estas bandas, como las posiciones, los anchos y las intensidades (Tomasini et al. 2012). Cada técnica brinda información diferente, por lo que el camino de identificación es particular para cada una, pero su uso en forma complementaria permitió el desarrollo de una metodología analítica para discriminar entre la fabricación y el origen de estos pigmentos. El pigmento negro de la muestra del mural de la iglesia de Copacabana de Andamarca fue sometido a este enfoque metodológico y pudo ser identificada sin ambigüedades como carbón vegetal o de leña. Por microscopía pudo observarse en su superficie unas partículas negras cuya estructura recuerda a la madera quemada y el análisis elemental indicó un valor del 84% de carbón junto con menores cantidades de azufre, calcio y potasio, lo que podría indicar un origen vegetal del pigmento. El espectro infrarrojo presentó solamente bandas correspondientes a yeso, la ausencia de otras bandas bien resueltas sugiere la presencia tanto de grafito como de carbón vegetal. Los parámetros espectrales adquiridos en el análisis por Raman de la muestra (Figura 5) coincidieron con los valores obtenidos para la referencia de carbón vegetal (Tomasini et al. 2012). Por lo tanto, todas las técnicas usadas coinciden con la identificación del pigmento negro como carbón vegetal. Esta metodología fue aplicada en diferentes muestras de zonas de color negro de varios murales y se encontró que todos coincidían con el uso de este pigmento negro basado en carbono.

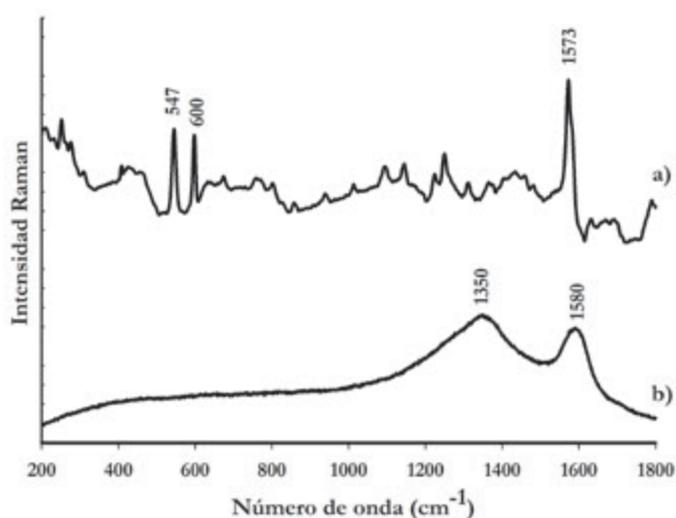


Figura 5

La aplicación con éxito de esta metodología de estudio sobre los pigmentos utilizados en pintura mural, sobre lienzo, y escultura del período colonial nos permite profundizar en los diferentes procesos tecnológicos llevados a cabo para la creación de pigmentos negros, establecer vínculos entre las obras y conocer más acerca del origen de un pigmento (Tomasini, Siracusano y Maier 2012; Tomasini et al. 2012; 2015; 2020; Siracusano et al. 2020).

10. La absortividad es un parámetro relacionado con la capacidad que tienen los compuestos para absorber luz.

## Azules

El análisis por SEM-EDS de la capa azul de la estratigrafía de la muestra azul del mural de la iglesia de Nuestra Señora de Andamarca indicó la ausencia de cobre y hierro, descartando la presencia del mineral azurita ( $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ) o azul de Prusia sintético ( $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ ) como pigmentos, y sugiriendo el uso del pigmento orgánico, como lo es el índigo o añil. Las técnicas vibracionales como la microespectroscopía Raman indicaron la presencia de índigo gracias a la observación de las bandas características de añil, principalmente  $547$ ,  $600$  y  $1573 \text{ cm}^{-1}$  como se muestra en la Figura 5 (Baran et al. 2010). El índigo es un colorante natural preparado a partir de la fermentación en agua de hojas de plantas de las familias Papilionaceae, Brassicaceae y Polygonaceae, principalmente la especie *Indigófera tinctoria* (Schweppe 1997) y ha sido uno de los pigmentos azules más ampliamente usados como se desprende de su identificación en varias pinturas del siglo XVIII en Sudamérica (Seldes et al. 1999; Seldes 1994; Marte et al. 2014; Schweppe 1997). Si bien se comercializaba añil desde distintas zonas de América, principalmente Centroamérica, puede pensarse en un mercado local en la zona de estudio debido a la alta demanda, especialmente para teñir y para pintar lienzos (Siracusano 2005). A partir de estos resultados se avanzó en el desarrollo de una metodología para la determinación de índigo por espectrometría de masa de inserción directa (DI-MS) y HPLC-DAD, especialmente cuando este colorante se encuentra en mezclas con aglutinantes lipídicos y proteicos (Gómez et al. 2016). Estas técnicas colaboraron con la identificación de índigo en un medio aglutinante al temple de huevo en esta pintura de la iglesia de Copacabana de Andamarca. Luego la presencia de índigo fue un descubrimiento constante en murales tanto de Bolivia, como de Chile y Perú (Tomasini et al. 2016; 2018; Rúa et al. 2018). Es notable observar en estas pinturas murales la gran estabilidad del índigo y su tono profundo como se ve en la imagen de la estratigrafía de la muestra mural de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana (Figura 6), este fenómeno, aún hoy, está siendo investigado.

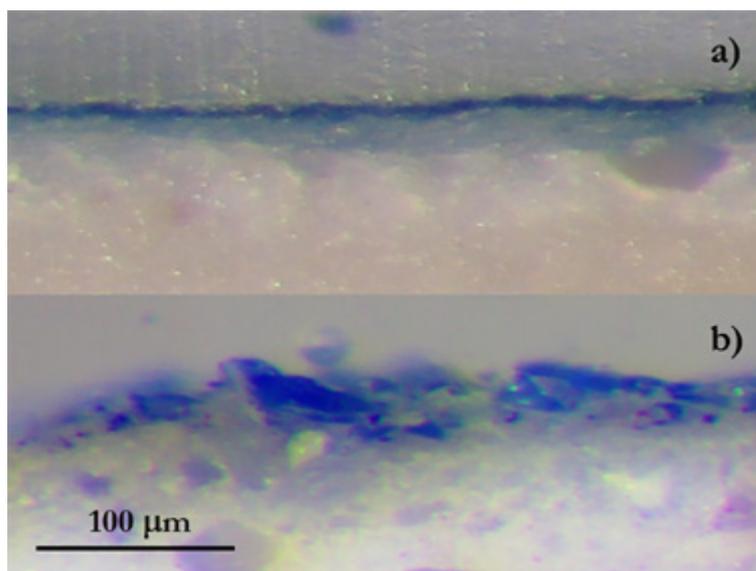


Figura 6

Aunque estos resultados se repiten para la mayoría de los murales ubicados en las iglesias bolivianas, en el mural de San Miguel en la iglesia de San Andrés de Pachama en Chile, se obtuvieron datos novedosos en cuanto a los pigmentos azules encontrados (Tomasini et al. 2018). El examen por microscopía óptica de la sección transversal de una de las muestras bajo luz polarizada (Figura 6) reveló la presencia de cristales azules en la capa de pigmento la cual mediante un análisis por SEM-EDS mostró la presencia de silicio, potasio y arsénico como elementos principales junto con cobalto. Esta composición elemental es característica del esmalte, un vidrio azulado cuyo color es debido a la presencia de iones cobalto (II) de coordinación tetraédrica. En este caso la espectroscopía Raman de la capa azul no mostró la banda de esmalte a  $472 \text{ cm}^{-1}$ , porque es de difícil observación en condiciones normales de medición (Robinet, Spring y Pagès-Camagna 2013), de manera de que en general este pigmento se identifica por su morfología bajo microscopio óptico y

por su composición elemental característica. La presencia de silicio y potasio responde a su manufactura, el esmalte se producía en Europa tostando minerales de cobalto para obtener óxido de cobalto, que se fundía con cuarzo y potasa y se vertía en agua fría para obtener las partículas de pigmento (Muhlethaler y Thissen 1993). En el Virreinato del Perú no se producía por lo que probablemente tuvo que ser importado de Europa (Bargalló 1955). Como parte de las investigaciones del grupo sobre la paleta cromática de las obras de arte coloniales, se ha identificado el esmalte en varias pinturas andinas de los siglos XVII y XVIII (Seldes et al. 1999) y en el manto de la Virgen de la escultura policromada dorada de Nuestra Señora de Copacabana en Bolivia (Tomasini et al. 2016) por nombrar algunos ejemplos en nuestro grupo de investigación.

## Verdes

Al momento de analizar los pigmentos verdes del mural de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana, se observó mediante el análisis por microscopía óptica y electrónica de la estratigrafía (Figura 3) una capa fina verde pero heterogénea, revelando partículas de diferente tamaño y morfología, lo que podría sugerir su origen mineral natural. Las partículas ricas en cobre y azufre estaban mezcladas con otras constituidas principalmente por silicio y atribuidas a cuarzo, o dióxido de silicio. Al realizar el análisis por Raman en la superficie de la muestra se pudo determinar la presencia de dos sulfatos básicos de cobre polimórficos: antlerita ( $\text{Cu}_3\text{SO}_4(\text{OH})_4$ ) y brocantita ( $\text{Cu}_4\text{SO}_4(\text{OH})_6$ ). Ambos minerales tienen espectros Raman muy similares, pero se pueden distinguir por el hecho de que la banda más intensa se encuentra a  $989\text{ cm}^{-1}$  para la antlerita y a  $973\text{ cm}^{-1}$  para la brocantita (Figura 7) (Frost 2003). En esta investigación fue la primera vez que se identificaron estos minerales en el arte colonial. Este hallazgo expandió el conocimiento sobre la paleta de pigmentos verdes que nuestro grupo interdisciplinario ya había identificado en las pinturas de caballete coloniales y esculturas policromadas, como los que están basados en cobre, donde se tienen el cardenillo o verdigrís, malaquita y la atacamita, por otro lado las tierras verdes y también los verdes como resultados de la mezclas de oprimente e índigo o azul de Prusia (Seldes, Abad y Maier 1998; Seldes et al. 2002; Gómez et al. 2010; Maier, Gómez y Parera 2010; Tomasini et al. 2013). Luego la antlerita se identificó también en muestras verdes de las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Pachama en Chile, encontrado en la columna alrededor de la figura de San Miguel (Tomasini et al. 2018; Guzmán et al. 2016).

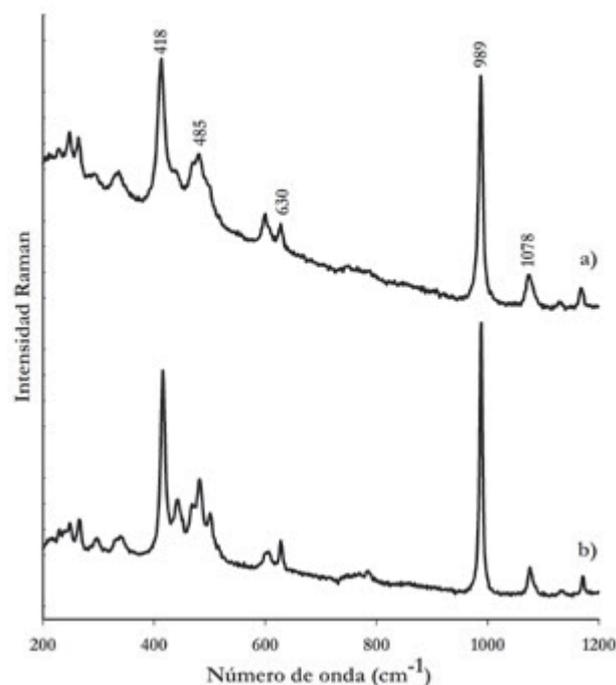


Figura 7

Este resultado sugirió pensar sobre la posibilidad del desarrollo de prácticas tecnológicas relativas a la producción de pigmentos a partir de minerales basados en el cobre dada su disponibilidad en la región andina que se extendieron desde la época prehispánica hasta el período colonial. Se planteó, entonces, un nuevo objetivo que involucró la caracterización de este compuesto y la determinación de su origen y proveniencia y con este enfoque se continuó con el análisis de las muestras verdes de los murales de las otras dos iglesias en Bolivia, la iglesia de San José de Soracachi y la iglesia de Santiago de Callapa (Figura 8). Al análisis de identificación por Raman y SEM-EDS se le sumaron estudios por FTIR-ATR de la superficie de las muestras, que mostraron solo bandas características de la antlerita y algunas de brocantita como muestra la Figura 9. También se estudiaron por DRX confirmando la presencia de una antlerita muy cristalina junto a partículas de cuarzo.



Figura 8

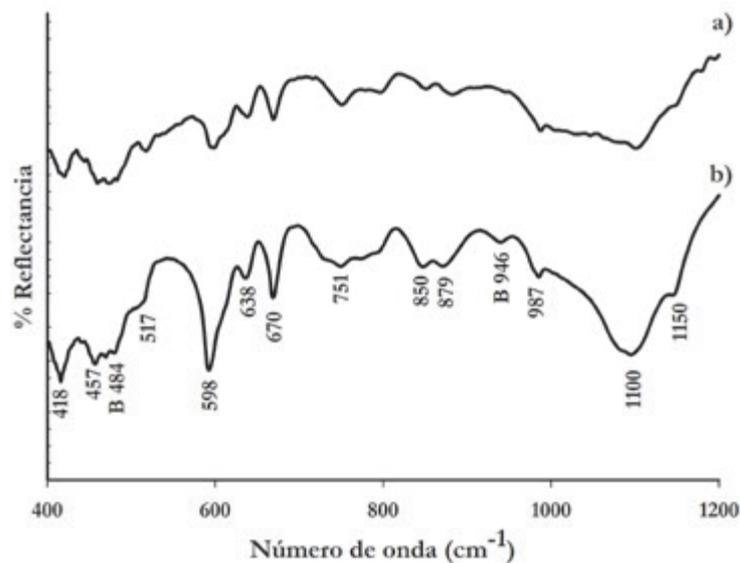


Figura 9

Cuando se identifican los pigmentos en este tipo de obras es importante determinar su origen ya que los pigmentos pueden ser naturales, productos de degradación o pueden ser sintéticos. Se sabe que la malaquita ( $\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$ ) puede sufrir una transformación en sulfatos de cobre básicos (brocantita, antlerita, posnjakita y connellita) en presencia de sulfato de calcio y que los líquenes y otros microorganismos que excretan ácido oxálico en forma de weddellite, podrían ser responsables de este proceso de degradación (Castro et al. 2008; Costantini et al. 2021). Sin embargo, en ninguna muestra se detectó la presencia de malaquita ni weddellite en los espectros Raman de las muestras verdes. Aunque también algunos autores sugieren el uso de sulfatos de cobre básicos fabricados o sintetizados como pigmentos verdes, la brocantita y la antlerita estaban disponibles como minerales en el desierto de Atacama, en el norte de Chile, que es rico en minas de cobre explotadas desde la época prehispánica (Salazar, Berenguer y Vega 2013; Audrieth y Martens 1925). Por otro lado, se han identificado pigmentos a base de mineral de cobre en pinturas verdes en máscaras prehispánicas de cuero de animales (Sepúlveda, Figueroa y Cárcamo 2014). Sin embargo, la falta de una base de datos de pigmentos de fuentes minerales, caracterizada por una metodología apropiada, así como el estudio de los procesos y productos de degradación, se constituye en uno de los principales problemas para la identificación tanto de estos materiales como para la determinación de su fuente. La hipótesis sobre el origen mineral de este pigmento impulsó a analizar muestras de mineral de antlerita provenientes de la mina de Chuquimata (norte de Chile) que forman parte de la colección de muestras del Museo de Mineralogía “Dra. Edelmira Mórtola” del Departamento de Geología de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires y que fueron consideradas como referencia de muestras minerales naturales de la zona. Con un enfoque multianalítico basado en el uso combinado de SEM-EDS,  $\mu$ -FRX y la microespectroscopía Raman se identificaron y caracterizaron las muestras verdes de pinturas murales de las iglesias de Santiago de Callapa y de San José de Soracachi, y las muestras minerales de referencia (Tomasini et al. 2021). Se obtuvieron espectros Raman con fuente láser de dos longitudes de onda, 532 y 785 nm, para caracterizar mejor ambos tipos de muestras y comparar los resultados para verificar el origen natural de la antlerita (Figura 7). El análisis elemental, tanto por SEM-EDS como a través de técnicas de imagen por  $\mu$ FRX, de las muestras de los murales reveló la presencia de partículas heterogéneas con las que se podía postular la presencia del sulfato de cobre básico junto con aluminosilicatos, cuarzo y óxidos de hierro entre otros compuestos, lo que apuntaba a un origen mineral del pigmento verde, ya que los mismos compuestos se encontraron en las muestras de referencia recogidas de la mina. Por otro lado, la cristalinidad de las muestras naturales y de los murales contrasta siempre con pigmentos sintetizados a partir de pátinas, y esto se observa usando tanto técnicas de espectroscopia vibracional como de difracción de RX.

Estos resultados y nuestros hallazgos anteriores sugieren una preferencia por el uso de estos minerales como pigmentos verdes en las pinturas murales de las iglesias andinas, sugiriendo un origen natural del pigmento y el desarrollo de prácticas tecnológicas para la producción de este a partir de estos minerales en la región andina desde la época prehispánica. La razón de esta selección puede estar relacionada con la disponibilidad local de estos minerales en comparación con otros pigmentos verdes.

## Conclusión

El desarrollo y la aplicación de una metodología en la que se resalta el enfoque interdisciplinario y multianalítico permitió establecer la paleta de pigmentos y obtener información precisa y detallada sobre la técnica de la pintura mural andina en iglesias de los siglos XVI-XVIII ubicadas en la Ruta de la Plata. Se determinó que la técnica de manufactura involucra el uso del yeso como base de preparación mediante la técnica *secco* donde se aplican una *tempera grassa* como vehículo de los pigmentos. Se identificaron los minerales de hematita, oropimente, cinabrio, el negro de carbón vegetal y el índigo y se determinaron como pigmentos establecidos para colorear estas imágenes, a su vez, en algunos murales aparecieron el carmín y el esmalte pero con menos frecuencia. Se destaca la identificación del uso de la antlerita y brocantita, dos sulfatos de cobre básicos, como pigmentos verdes. La disponibilidad local de ambos sulfatos, la composición heterogénea, la mezcla natural con otros óxidos y la cristalinidad en las muestras de la pintura mural apuntan a un origen mineral del pigmento antlerita, ya que han sido estudiadas, con el mismo enfoque, las muestras minerales originarias de la mina de Chuquimata, en el norte de Chile, que se tomaron como referencias.

Este hallazgo amplía nuestros conocimientos sobre la paleta de pigmentos verdes en imágenes coloniales, por lo cual los resultados obtenidos se pondrán a disposición para la construcción de una base de datos de pigmentos de origen mineral utilizados, contribuyendo al estudio del patrimonio cultural artístico colonial andino, proporcionando información valiosa para la futura restauración de las pinturas.

### Agradecimientos

La autora agradece a todas las personas que forman parte de los equipos de Chile, Bolivia y Argentina, especialmente a las Dras. Gabriela Siracusano y Marta Maier. También el soporte financiero al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (PIP 11220130100288), Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT) (PICT-2016-0349 y PICT-2017-1716), la Universidad de Buenos Aires (20020130100008BA y 20020130300010BA), en Argentina, al Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (FONDECYT 1150974 y 1180293) del estado chileno y a la Agencia Española para la Investigación (AEI) (MINEICO/FEDER-UE Grant PID2020-113391GB-I00) de España. A la Lic. M.M. Córdova (Centro MATERIA-UNTREF) por la preparación y observación de estratigrafías de las muestras y a la Dra. T. Montenegro y al Dr. P. Leal por facilitar las muestras minerales del Museo de Mineralogía “Dra. Edelmira Mórtola”, Departamento de Geología FCEN, UBA. Eugenia Tomasini es miembro del CONICET.

### Bibliografía

- Arana, G. y J. M. Madariaga. 2021. Infrared Spectroscopy-Based Techniques. *Analytical Strategies for Cultural Heritage Materials and Their Degradation*, Juan Manuel Madariaga (ed.). Royal Society of Chemistry.
- Audrieth, L. F. y J. H.C. Martens. 1925. Antlerite from Chuquicamata, Chile. *Journal of the Mineralogical Society of América* 10: 161. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
- Baran, A.; A. Fiedler; H. Schulz and M. Baranska. 2010. In Situ Raman and IR Spectroscopic Analysis of Indigo Dye. *Analytical Methods* 2 (9): 1372–76. <https://doi.org/10.1039/c0ay00311e>.
- Bargalló, M. 1955. *La minería y la metalurgia en la América Española durante la época colonial*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burger, R.; K. Lane y C. A. Cooke. 2017. Ecuadorian Cinnabar and the Prehispanic Trade in Vermilion Pigment: Viable Hypothesis or Red Herring. *Latin American Antiquity* 27 (1): 22-35. <https://doi.org/10.7183/1045-6635.27.1.22>.
- Castro, K.; A. Sarmiento; I. Martínez-Arkarazo; J. M. Madariaga y L. Á. Fernández. 2008. Green Copper Pigments Biodegradation in Cultural Heritage: From Malachite to Moolooite, Thermodynamic Modeling, X-Ray Fluorescence, and Raman Evidence. *Analytical Chemistry* 80 (11): 4103-10. <https://doi.org/10.1021/ac800255w>.
- Cesáreo, R.; Á. Bustamante; J. Fabián; C. Calza; M. Dos Anjos; R. T. Lopes; C. Elera; I. Shimada; V. Curay y M. A. Rizzutto. 2010. Energy-Dispersive X-Ray Fluorescence Analysis of a Pre-Columbian Funerary Gold Mask from the Museum of Sicán, Perú. *X-Ray Spectrometry* 39 (2): 122-26. <https://doi.org/10.1002/xrs.1192>.
- Costantini, I.; J. Aramendía; E. Tomasini; K. Castro; J. M. Madariaga y G. Arana. 2021. Detection of Unexpected Copper Sulfate Decay Compounds on Late Gothic Mural Paintings: Assessing the Threat of Environmental Impact. *Microchemical Journal* 169: 106542. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.microc.2021.106542>.
- Eastaugh, N. 2013. *Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historical Pigments*. *Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historical Pigments*. <https://doi.org/10.4324/9780080454573>.
- Faria, D. L. A. de; S. Venâncio Silva y M. T. de Oliveira. 1997. Raman Microspectroscopy of Some Iron Oxides and Oxyhydroxides. *Journal of Raman Spectroscopy* 28 (11): 873-78. [https://doi.org/10.1002/\(sici\)1097-4555\(199711\)28:11<873::aid-jrs177>3.3.co;2-2](https://doi.org/10.1002/(sici)1097-4555(199711)28:11<873::aid-jrs177>3.3.co;2-2).
- Ferrer, N. y A. Vila. 2006. Fourier Transform Infrared Spectroscopy Applied to Ink Characterization of One-Penny Postage Stamps Printed 1841-1880. *Analytica Chimica Acta* 555 (1): 161-66. <https://doi.org/10.1016/j.aca.2005.08.080>.

- Frost, R. L. 2003. Raman Spectroscopy of Selected Copper Minerals of Significance in Corrosion. *Spectrochimica Acta - Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 59 (6): 1195-1204.
- Frost, R. L.; J.H.C. Martens y J. T. Klopogge. 2002. Raman Spectroscopic Study of Cinnabar ( HgS ), Realgar ( As<sub>4</sub>S<sub>4</sub> ), and Orpiment ( As<sub>2</sub>S<sub>3</sub> ) at 298 and 77K. *Neues Jahrbuch Fur Mineralogie* 10: 469-80. <https://doi.org/10.1127/0028-3649/2002/2002-0469>.
- Galli, A.; L. Bonizzoni; E. Sibilia y M. Martini. 2011. EDXRF Analysis of Metal Artefacts from the Grave Goods of the Royal Tomb 14 of Sipán, Perú. *X-Ray Spectrometry* 40 (2): 74-78. <https://doi.org/10.1002/xrs.1298>.
- Genestar, C. y C. Pons. 2005. Earth Pigments in Painting: Characterisation and Differentiation by Means of FTIR Spectroscopy and SEM-EDS Microanalysis. *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 382 (2): 269-274. <https://doi.org/10.1007/s00216-005-3085-8>.
- Gettens, R. J.; R. L. Feller y W. T. Chase. 1993. Vermilion and Cinnabar. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 2*, edited by Ashok Roy, 159-82. Oxford: Oxford University Press.
- Gómez, B. A.; D. Castellanos Rodríguez; V. P. Careaga; G. Siracusano y M.S. Maier. 2016. Direct Inlet Mass Spectrometry for a Rapid Characterization of Indigo in Lipidic and Proteinaceous Matrices. *Microchemical Journal* 125: 21-28. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2015.11.006>.
- Gómez, B. A.; S. D. Parera; G. Siracusano y M. S. Maier. 2010. Integrated Analytical Techniques for the Characterization of Painting Materials in Two South American Polychrome Sculptures. *E-Preservation Science* 7 (1): 1-7.
- Guzmán, F.; M. Maier; M. Pereira; M. Sepúlveda; G. Siracusano; J. Cárcamo; D. Castellanos; S. Gutiérrez; E. Tomasini y C. Rúa. 2016. Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile. *Colonial Latin American Review* 25 (2). <https://doi.org/10.1080/10609164.2016.1205256>.
- Guzmán, F.; P. Corti; M. Pereira; M. Sepúlveda; J. Cárcamo; S. Gutiérrez; M. Maier y G. Siracusano. 2020. Materialidades en la pintura mural de las iglesias de la Ruta de la Plata: Bitácora de una investigación. *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*, Gabriela Siracusano and Agustina Rodríguez Romero (eds.), 435-41. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Hernanz, A.; J. M. Gavira-Vallejo; J. F. Ruiz-López; S. Martin; Á. Maroto-Valiente; R. de Balbín-Behrmann; M. Menéndez y J.J. Alcolea-González. 2012. Spectroscopy of Palaeolithic Rock Paintings from the Tito Bustillo and El Buxu Caves, Asturias, Spain. *Journal of Raman Spectroscopy* 43 (11): 1644-50. <https://doi.org/10.1002/jrs.3145>.
- Kirby, J.; M. Spring y C. Higgitt. 2005. The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate. *National Gallery Technical Bulletin* 26: 71-87. [https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby\\_spring\\_higgitt2005.pdf](https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby_spring_higgitt2005.pdf).
- Levy, I. K. y M. Maier. 2020. Metodologías para el análisis de aglutinantes proteicos en una pintura mural colonial utilizando espectrometría de masa. *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*, G. Siracusano and A. Rodríguez Romero (eds.), 443-49. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Levy, I. K.; R. Neme; M. P. Valacco; S. Moreno; G. Siracusano y M. S. Maier. 2018. Investigation of Proteins in Samples of a Mid-18th Century Colonial Mural Painting by MALDI-TOF / MS and LC-ESI / MS (Orbitrap). *Microchemical Journal* 143 (July): 457-66. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2018.07.030>.
- Madariaga, J. M. 2015. Analytical Chemistry in the Field of Cultural Heritage. *Analytical Methods* 7 (12): 4848-76. <https://doi.org/10.1039/C5AY00072F>.
- Maier, M.; V. Careaga; B. Gómez y G. Siracusano. 2020. 'Linda grana, y finos colores de flores, con que no se queman lo que tiñen': Usos del índigo y la cochinilla en el territorio andino. Un enfoque interdisciplinario. *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*, G. Siracusano and A. Rodríguez Romero (eds.), 97-103. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Maier, M. S.; B. Gómez y S. D. Parera. 2010. Análisis científico de las capas pictóricas. *La paleta del espanto*. G. Siracusano (ed.), 85-95. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Marte, F.; V. P. Careaga; N. Mastrángelo; D. L.A. de Faria y M. S. Maier. 2014. The Sibyls from the Church of San Pedro Telmo: A Micro-Raman Spectroscopic Investigation. *Journal of Raman Spectroscopy* 45 (11-12): 1046-51. <https://doi.org/10.1002/jrs.4616>.

- Mazzeo, R.; E. J.; S. Prati y A. Millemaggi. 2007. Attenuated Total Reflection-Fourier Transform Infrared Microspectroscopic Mapping for the Characterisation of Paint Cross-Sections. *Analytica Chimica Acta* 599 (1): 107-17. <https://doi.org/10.1016/j.aca.2007.07.076>.
- Muhlethaler, B. y J. Thissen. 1993. Smalt. *Artists' Pigments, Vol. 2*, Ashok Roy (ed.), 113-30. Oxford University Press.
- Nöller, R. 2015. Cinnabar Reviewed: Characterization of the Red Pigment and Its Reactions. *Studies in Conservation* 60 (2). <https://doi.org/10.1179/2047058413Y.0000000089>.
- Ogalde, J. P.; C. Salas; N. Lara; P. Leyton; C. Paipa; M. Campos-Vallette y B. Arriaza. 2014. Multi-Instrumental Identification of Orpiment in Archaeological Mortuary Contexts. *Journal of the Chilean Chemical Society* 59: 2571-73. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4067/S0717-97072014000300010>.
- Pacheco, F. 1982. *Arte de la pintura*. Barcelona: LEDA. Las ediciones de arte.
- Phipps, E.; N. Turner y K. Trentelman. 2010. Colors, Textiles, and Artistic Production in Murúa's Historia General Del Piru. *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa's "Historia General Del Piru"*, T. Cummins and B. Anderson (eds.), 125-41. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Prieto-Taboada, N.; A. Larrañaga, O. Gómez-Laserna y I. Martínez-Arkarazo. 2015. Raman Spectroscopy for the Characterization of the CaSO<sub>4</sub>-H<sub>2</sub>O System Compounds. *Microchemical Journal* 122: 102-9. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2015.04.010>.
- Robinet, L.; M. Spring y S. Pagès-Camagna. 2013. Vibrational Spectroscopy Correlated with Elemental Analysis for the Investigation of Smalt Pigment and Its Alteration in Paintings. *Anal. Methods* 5 (18): 4628-38. <https://doi.org/10.1039/C3AY40906F>.
- Rousaki, A. y P. Vandenabeele. 2021. Raman Spectroscopy. *Analytical Strategies for Cultural Heritage Materials and Their Degradation*, J. M. Madariaga (ed.), 124-46. Royal Society of Chemistry.
- Rúa, C., J. Surco-Luque; M. Campos-Vallette; F. Guzmán; P. Conti; V. Mar y M. Pereira. 2018. Raman Identification of Pigments in Wall Paintings of the Colonial Period from Bolivian Churches in the Ruta de La Plata. *Conservation science in cultural heritage* 17 (1): 117-37. <https://doi.org/https://doi.org/10.6092/issn.1973-9494/7945>.
- Salazar, D., J. Berenguer y G. Vega. 2013. Paisajes minero-metalúrgicos incaicos en Atacama y el altiplano sur de Tarapacá (Norte de Chile). *Chungara* 45 (1): 83-103. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562013000100004>.
- Schweppe, H. 1997. Indigo and Woad. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 3*, E. Fitz Hugh (ed.), 81-107. Washington DC: National Gallery of Art.
- Seldes, A.; G. Abad y M. S. Maier. 1998. Composición química de las capas de pintura. *Una serie de pinturas cuzqueñas de Santa Catalina: historia, restauración y química*, 37-52. Buenos Aires: Fundación TAREA.
- Seldes, A.; J. E. Burucúa; G. Siracusano; M. S. Maier y G. E. Abad. 2002. Green, Yellow, and Red Pigments in South American Painting, 1610-1780. *Journal of The American Institute for Conservation* 41 (3): 225-42. <https://doi.org/10.2307/3179920>.
- Seldes, A.; J. E. Burucúa; M. S. Maier; G. Abad; A. Jáuregui y G. Siracusano. 1999. Blue Pigments in South American Painting (1610-1780). *Journal of the American Institute for Conservation* 38 (2): 100-123. <https://doi.org/10.2307/3180041>.
- Seldes, A. 1994. A Note on the Pigments and Media in Some Spanish Colonial Paintings from Argentina. *Studies in Conservation* 39 (4): 272-76. <https://doi.org/10.1179/sic.1994.39.4.272>.
- Sepúlveda, M.; V. Figueroa y J. Cárcamo. 2014. Pigmentos y pinturas de mineral de cobre en la región de Tarapacá, Norte de Chile: nuevos datos para una tecnología pigmentaria prehispánica. *Estudios Atacameños* 1 (48): 23-37. <https://doi.org/10.4067/S0718-10432014000200004>.
- Siracusano, G. 2005. *El poder de los colores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Siracusano, G.; M. Maier; E. Tomasini y L. Etchelecu. 2020. Entre todas las manos. La dimensión material de la imagerie jesuítica guaraní. *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*. G. Siracusano and A. Rodríguez Romero (eds.), 259-69. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Siracusano, G. y M. Maier. 2015. More Reddish than Grain. Cochineal in Colonial Andean Painting. *A Red like No Other. How Cochineal Colored the World*. C. Padilla and B. Anderson (eds.), 212-19. Santa Fe: Skira Rizzoli Publications Inc.

- Svobodová, E.; Z. Bosáková; M. Ohlídalová; M. Novotná e I. Němec. 2012. The Use of Infrared and Raman Microspectroscopy for Identification of Selected Red Organic Dyes in Model Colour Layers of Works of Art. *Vibrational Spectroscopy* 63: 380-89. <https://doi.org/10.1016/j.vibspec.2012.09.003>.
- Tomasini, E.; G. Siracusano y M. S. Maier. 2012. Spectroscopic, Morphological and Chemical Characterization of Historic Pigments Based on Carbon. Paths for the Identification of an Artistic Pigment. *Microchemical Journal* 102: 28–37. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2011.11.005>.
- Tomasini, E.; J. Cárcamo; D. M. Castellanos Rodríguez; V. Careaga; S. Gutiérrez; C. Rúa Landa; M. Sepúlveda; F. Guzmán; M. Pereira; G. Siracusano y M. S. Maier. 2018. Characterization of Pigments and Binders in a Mural Painting from the Andean Church of San Andrés de Pachama (Northernmost of Chile). *Heritage Science* 6 (1): 1-12. <https://doi.org/10.1186/s40494-018-0226-x>.
- Tomasini, E.; B. Gómez; E. B. Halac; M. Reinoso; E. J. Di Liscia; G. Siracusano y M. S. Maier. 2015. Identification of Carbon-Based Black Pigments in Four South American Polychrome Wooden Sculptures by Raman Microscopy. *Heritage Science* 3 (1): 4-11. <https://doi.org/10.1186/s40494-015-0049-y>.
- Tomasini, E.; E. B. Halac; M. Reinoso; E. J. Di Liscia y M. S. Maier. 2012. Micro-Raman Spectroscopy of Carbon-Based Black Pigments. *Journal of Raman Spectroscopy* 43 (11): 1671-75. <https://doi.org/10.1002/jrs.4159>.
- Tomasini, E.; C. Rúa Landa; G. Siracusano y M. S. Maier. 2013. Atacamite as a Natural Pigment in a South American Colonial Polychrome Sculpture from the Late XVI Century. *Journal of Raman Spectroscopy* 44 (4): 637-42. <https://doi.org/10.1002/jrs.4234>.
- Tomasini, E.; F. Marte; V. P. Careaga; C. Rúa Landa; G. Siracusano y M. S. Maier. 2016. Virtuous Colours for Mary. Identification of Lapis Lazuli, Smalt and Cochineal in the Andean Colonial Image of Our Lady of Copacabana (Bolivia). *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 374 (2082). <https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047>.
- Tomasini, E.; A. Rodríguez Romero; G. Siracusano y M. Maier. 2020. Entre tinieblas oscuras, sombras y manchas. Avances en la caracterización simbólica y material de los pigmentos negros en la pintura colonial andina. *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: siglos XVI a mediados del XIX*, G. Siracusano and A. Rodríguez Romero (eds.), 403-17. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Tomasini, E.; D. Castellanos Rodríguez; B. A. Gómez; D. L.A. de Faria; C. Rúa Landa; G. Siracusano y M. S. Maier. 2016. A Multi-Analytical Investigation of the Materials and Painting Technique of a Wall Painting from the Church of Copacabana de Andamarca (Bolivia). *Microchemical Journal* 128: 172-80. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2016.04.020>.
- Tomasini, E.; I. Costantini; C. Rúa Landa; F. Guzmán; M. Pereira; K. Castro; G. Siracusano; J. M. Madariaga y M. S. Maier. 2021. Identification and Characterization of Basic Copper Sulphates As Mineral Green Pigments In Andean Colonial Mural Paintings: Use of Temperature-Controlled Stage For The Study Of Thermal Induced Antlerite Degradation. *Journal of Raman Spectroscopy*. <https://doi.org/10.1002/jrs.6218>.
- Trentelman, K. 2017. Analyzing the Heterogeneous Hierarchy of Cultural Heritage Materials: Analytical Imaging. *Annual Review of Analytical Chemistry* 10 (1): 247-270. <https://doi.org/10.1146/annurev-anchem-071015-041500>
- Winter, J. 1983. The Characterization of Pigments Based on Carbon. *Studies in Conservation* 28 (2): 49-66. <https://doi.org/10.1179/sic.1983.28.2.49>.

## MANTAS, PAREDES Y CUADROS PINTADOS EN AUXILIO DE LAS IGLESIAS NEOGRANADINAS

Guadalupe Romero-Sánchez  
UGR - España  
[guadalupers@ugr.es](mailto:guadalupers@ugr.es)

Adrián Contreras-Guerrero  
UGR - España  
[contreras@ugr.es](mailto:contreras@ugr.es)

64

### Resumen

En el presente trabajo exploramos las estrategias seguidas por algunos templos neogranadinos para asegurar la decencia del culto divino sin hacer grandes gastos, consistentes en emplear textiles de tradición muisca para solemnizar el presbiterio de los templos, pintar trampantojos sobre las paredes fingiendo retablos e, incluso, articular algunas fachadas exteriores. Esta tradición, común a los diferentes territorios de la monarquía hispánica, tuvo un gran predicamento en todo el territorio neogranadino, especialmente en los templos doctrineros de Cundinamarca durante el siglo XVII y en la región del Cauca durante el siglo XVIII.

Palabras clave: Nueva Granada, pintura mural, retablos fingidos, Barroco, mantas muiscas.

### Abstract

In the present work we explore the strategies followed by some New Granada temples to ensure the decency of divine worship without making great expenses, consisting of using textiles from the Muisca tradition to solemnize the presbytery of the temples, painting trompe l'oeil on the walls pretending altarpieces, and even, articulate some exterior facades. This tradition, common to the different territories of the Hispanic monarchy, had a great reputation throughout the New Granada, especially in the doctrinal temples of Cundinamarca during the seventeenth century and in the Cauca region during the eighteenth century.

Keywords: New Granada, Mural painting, Trompe l'oeil altarpiece, Baroque, Muisca blankets.

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 04/10/21

### Consideraciones generales sobre la pintura como recurso supletorio en el arte neogranadino

Tras la conquista de la Nueva Granada por parte de los españoles y la subsiguiente implantación del cristianismo no todas las parroquias erigidas en este territorio contaron con los recursos suficientes para dotarse a sí mismas de algunas de las piezas habituales en este tipo de edificios, tales como retablos dorados, portadas labradas en piedra o recubrimientos murales. Y es que no hay que olvidar que para celebrar los sacramentos cristianos los únicos elementos imprescindibles eran una mesa de altar con el ara consagrada, un sagrario donde quedarán resguardados la Eucaristía y los santos óleos, una imagen del titular al que se había dedicado la iglesia y/o alguna imagen de Cristo o la Virgen, una pila bautismal, una campana y un manual para dirigir la oración<sup>1</sup>. El resto de los objetos, como por ejemplo los bancos para que se sentasen los fieles, eran elementos que venían a engrandecer la dignidad de un templo, pero no eran obligatorios. En este sentido, muchos de los templos doctrineros neogranadinos fueron sumamente austeros, limitándose en muchos casos a simples estructuras de bahareque cubiertas de paja, que ni siquiera contaban con puertas o campana, tal como ocurría con la iglesia del pueblo de Pesca en 1596 (Romero-Sánchez 2010, 161). Si bien es cierto que los encomenderos tenían la obligación de dotar estos templos con el ajuar necesario, era frecuente que desatendieran este deber, algo que irritó bastante al arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero. Así, tras ordenar una serie de visitas para comprobar el estado en que se hallaban los templos de su diócesis, el 27 de noviembre de 1599, imponía diversas multas a todos aquellos encomenderos que carecerían del ajuar esencial (Herrera y Vargas 2017, 211 y 220-222). En este listado se puede comprobar la gran cantidad de doctrinas que precisaban de los elementos más básicos: puertas, campanas, misales, pilas bautismales e incluso imágenes de devoción, ya fueran de pintura o escultura. Obviamente, los retablos también brillan por su ausencia en dicho documento.

Fue por ello por lo que se pusieron en práctica una serie de tácticas, cuyo fin era asegurar la decencia del culto divino sin hacer grandes gastos, consistentes en emplear textiles de tradición muisca para solemnizar el presbiterio de los templos, pintar trampantojos sobre las paredes fingiendo retablos o fabricar dichos retablos en materiales más asequibles como, por ejemplo, el adobe. En un trabajo anterior, quisimos agrupar todas estas soluciones alternativas bajo la categoría estética de “retablos de humildad” (Contreras-Guerrero 2020, 13-27). Pues bien, en esta ocasión nos dedicaremos a analizar el auxilio que la pintura prestó a los templos neogranadinos, ya fuera a través de la pintura mural o de la pintura sobre textiles (mantas o lienzos sobre bastidor).

Respecto a la pintura practicada directamente sobre la pared hay que decir que fue usada tanto para fingir retablos como para mostrar diferentes composiciones religiosas o decorativas, y, en contra de lo que se suele pensar, fue usada tanto en interiores como en exteriores. Así lo prueba la documentación relativa a la iglesia de Susa que hemos tenido ocasión de estudiar recientemente (Romero-Sánchez 2021b, 184-185), donde consta que en 1638 se había finalizado la pintura de la “portada y portalejo” de dicha iglesia. En el mismo sentido podemos situar las pinturas halladas en la capilla de Santa Rosa de Capicisco (Cauca), halladas tras la restauración a la que se sometió este edificio en el año 2008 (Figuras 1-2). Las pinturas, de factura muy sencilla, muestran un claro deseo de llenar el espacio plano de los muros con diversos motivos de tipo geométrico entre los que se encuentran los arcos y las cruces, llegando a figurarse un pórtico con columnas sobre la puerta de acceso. Consta que Capicisco era uno de los dieciséis pueblos de indios que había en esta región a mediados del siglo XVIII (Fernández Ossa 2011, 27), cronología de la que deben datar estas pinturas murales.

1. Aparte, claro está, de los objetos litúrgicos apropiados: cáliz con copa de metal noble, indumentaria adecuada –casulla, estola y manipulo–, sacras con “las palabras de la consagración” y otros elementos como andas para transportar a los difuntos en los entierros.



**Figuras 1-2.** *Capilla de Santa Rosa*, obrador neogranadino, s. XVIII. Capicisco (Cauca).  
Fotos: hospedajetierradentro.com

Ahora bien, la mayoría de estas pinturas murales, localizadas en el interior de los templos, tuvieron a la postre un carácter provisional, desapareciendo una gran parte de ellas con el transcurso de los años, algunas al ser cubiertas por retablos de madera. En Ocaña, la catedral de Santa Ana conserva aún restos de pintura detrás del gran retablo barroco de la cabecera (Contreras-Guerrero 2020, 274-277). Se ha podido comprobar que el motivo principal del testero es una cruz de la que pende un sudario y bajo ella hay un sol, una luna y algunos elementos de la Pasión: columna, látigo y estrella. También se ha constatado la presencia de pintura mural en la zona del frontal de altar (Figuras 3-4). La datación de estas pinturas se sitúa entre 1749, año en que se reconstruye por última vez del templo, y 1768, año en que se contrata el retablo. Por lo tanto, aquella solución pictórica solo habría estado a la vista de los fieles durante dos décadas (Navarro Soto 2013, s.p.).

Un ejemplo similar lo encontramos en la iglesia de San Antonio de Soledad (Barranquilla), donde las pinturas del altar mayor fueron también sustituidas por un retablo barroco (Figura 5). En esta doctrina de la costa caribeña los frailes dominicos mandaron pintar un gran mural del que perviven las figuras del registro superior: Dios Padre sentado sobre un trono de nubes, los cuatro evangelistas con el tetramorfos y dos ángeles abriendo un dosel. La gran difusión de la pintura mural en todo el territorio neogranadino queda bien demostrada por estas pinturas costeras de Soledad, lo que se puede equiparar a otras localizadas también en Cartagena de Indias, concretamente detrás del retablo mayor de la catedral de Cartagena, así como las que han aparecido en el convento de San Francisco de la misma ciudad, tanto en la bóveda del presbiterio y en la antigua sacristía<sup>2</sup>.



**Figuras 3-4.** *Calvario*, anónimo neogranadino, ca. 1749. Pintura mural, catedral de Santa Ana, Ocaña.  
Fotos: José Miguel Navarro Soto.

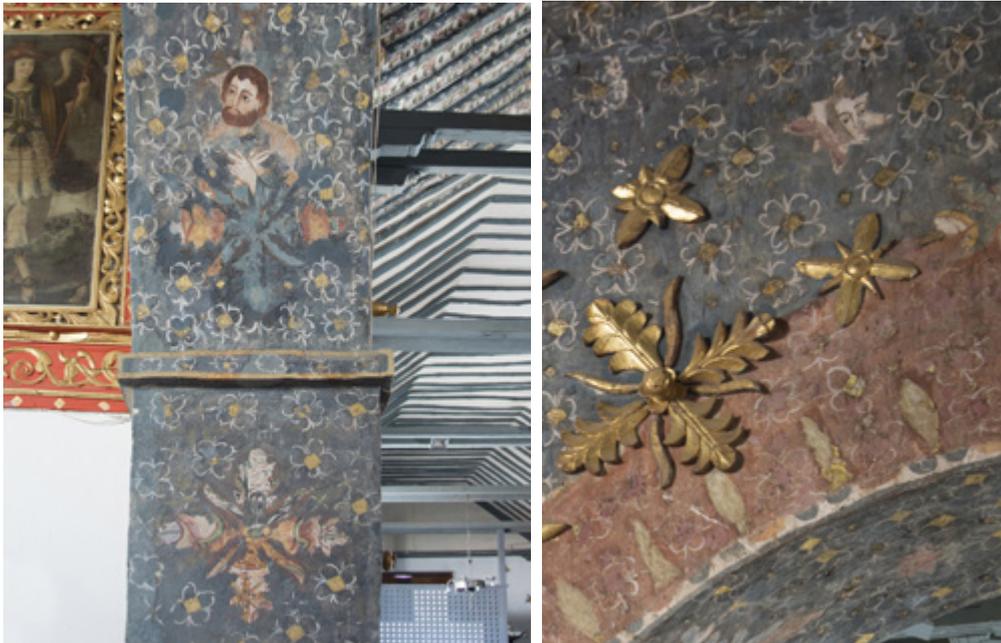
2. El mural de la crucifixión, restaurado por Rodolfo Vallín y recientemente atribuido a Angelino Medoro, se encuentra en la antigua sacristía del templo. Ha sido atribuido al pintor italiano por Manuel Serrano García que en el marco del “Coloquio internacional Imagen y culturas” expuso el día 23 de junio de 2021 la comunicación titulada “La crucifixión de San Francisco de Cartagena de Indias. Una atribución a Angelino Medoro”.



**Figura 5.** *Dios Padre y los cuatro Evangelistas*, obrador neogranadino, s. XVII. Pintura mural, 7,62 x 4,66 cm, iglesia de San Antonio, Soledad (Barranquilla).

Foto: de los autores.

Pero las pinturas murales no solo fueron tapadas por retablos. También ocurrió lo mismo con algunos recubrimientos murales, siendo significativo el caso de la iglesia de Santa Bárbara de Tunja, donde han aparecido rastros de decoración geométrica en la hornacina que está situada en el cuerpo de la iglesia y figuraciones antropomorfas de ángeles y santos en los arcos que conectan con las capillas laterales (Figuras 6-7). Estas pinturas murales datan del último cuarto del siglo XVII según una inscripción que se encontró en el coro: “La pintura de esta iglesia y capilla se hizo siendo mayordomo Alonso del Balle 1677” (Monastoque 1984, 177), y fueron cubiertas posteriormente con florones dorados y nueva pintura mural de tono azulado. Algo similar ocurrió en el presbiterio de Chivatá, aunque la fecha de estas intervenciones es todavía incierta.



**Figuras 6-7.** *Motivos figurativos sin identificar*, obrador neogranadino, 1677.

Pintura mural, iglesia de Santa Bárbara, Tunja

Foto: de los autores.

Por último, cabe señalar el gran anonimato que pesa sobre este tipo de pinturas, pues son muy pocos los nombres de sus autores que conocemos de forma fehaciente: apenas los de Otero y Miguel de Epamonte para el ámbito civil, que dejaron sus respectivas firmas en la casa de Juan de Castellanos de Tunja (ca. 1636) y la Casa de los Barcos de Cartagena (1708) (Almansa Moreno 2018, 241) y, para el ámbito eclesiástico, el caso de Simón de Salas que se obligó a pintar el cielo de la capilla mayor de la catedral de Bogotá por sesenta pesos de oro y el del oficial Juan del Hoyo que se encargó de ejecutar o dirigir la ejecución de las pinturas del templo de Cajicá (Romero-Sánchez, 2021b). No obstante, la mayoría de las pinturas murales que hoy conocemos en pequeñas iglesias rurales debieron ser ejecutadas de forma local, quizá por alguna persona de la comunidad que contara con algunas nociones básicas de pintura.

### **Ornamentación, decoro y fe en las iglesias de doctrina: de las mantas muiscas a la pintura mural**

En el territorio neogranadino, los templos doctrineros y, en particular, los situados en la región cundiboyacense, nos ofrecen una casuística diferenciada sobre los que existe un mayor volumen documental y una historiografía más prolija. Estas iglesias fueron espacios muy limitados espacialmente, pues contaban con una única nave, a veces muy alargada y estrecha, conectada a través del arco toral con la capilla mayor a la que se abría el espacio de la sacristía, la cual constituía un espacio independiente al igual que la capilla bautismal de los pies. Sus elementos identitarios más señeros lo constituyen el soportal y la espadaña, estructuras que le confieren una estética particular, elegante y a la vez sobria, hacia el espacio urbano de la plaza central de estos pueblos en los que se asientan.

Por otro lado, hacia el interior esa aparente sencillez estructural de sus muros, primero de bahareque y paja y después de mampostería, madera y teja, será superada por una serie de recursos estéticos que le conferirá de una estética diferente, transformadora, sincrética y siempre sorprendente. Es en esos recursos en los que vamos a detenernos, comenzando por la incorporación en determinados lugares estratégicos y simbólicos de manera provisional de mantas muiscas generalmente pintadas, continuando con la presencia de pintura mural, en la que nos centraremos, sin aludir en esta ocasión a los altares de cofradías en los que se disponían llamativos cortinajes que contribuirían también al ornato del templo y que, en conjunto, harían del espacio interior del templo el lugar de una muy interesante significación cultural.

No obstante, antes de abordar estas cuestiones debemos ser conscientes que la utilización de estos recursos se desarrolla en función de las características estructurales y materiales de cada templo, así como de sus necesidades, siendo una constante la justificación de su empleo en pro de un mayor decoro y ornato que revistieran de dignidad las celebraciones religiosas o, dicho de otra manera, “para la decente administración de los divinos oficios” como expresa el padre jesuita Joseph Dadey en el caso del templo de Fontibón (Romero-Sánchez 2008, 2215), sin olvidar otras importantes funciones inherentes a las pinturas murales en las que profundizaremos con posterioridad.

En los templos doctrineros podemos establecer al menos cinco etapas constructivas (Chica Segovia 2019 y Romero-Sánchez 2010 y 2012): la primera de mediados del siglo XVI, cuando por voluntad más de los curas de doctrina que de las autoridades políticas competentes se levantan pequeñas ramadas o templos provisionales de bahareque y paja en donde proceder con las labores de evangelización; la segunda abarcaría aproximadamente los años 70 del siglo XVI en los que se evidencia la existencia de algunas iglesias construidas con tapias pero con cerramientos mayoritariamente de paja; una tercera de 1579 a 1599, siendo en esta primera fecha en la que se emitiría el primer documento genérico del que tenemos constancia para la construcción de los pueblos de indios de la real corona, en esta fase la figura del oidor Miguel de Ibarra será especialmente significativa; la cuarta fase es la más importante y está vinculada al trabajo incansable del oidor Luis Henríquez y abarcaría hasta 1616 año de su marcha a territorio novohispano, en ella se establece definitivamente la traza y los condicionantes para el levantamiento de los templos doctrineros para los que será decisiva la intervención del oficial Juan de Robles (Romero-Sánchez 2021a, en prensa); la quinta fase llegaría hasta mediados del siglo XVII y se caracteriza por una progresiva desaceleración constructiva. A lo largo de nuestro análisis nos referiremos a estas fases en pro de una mejor comprensión de su uso y función.

## Las mantas muiscas o cielos de altar

Desde la época prehispánica los muiscas tejieron mantas de algodón de una altísima calidad que decoraban, teñían o pintaban en función de sus necesidades<sup>3</sup>, estas mantas tenían un gran valor simbólico pero, como señala Vargas Murcia (2015) y evidencia la documentación, también de uso y económico. Su producción, beneficiosa para los españoles, continuó después de la conquista, asentamiento y organización del territorio neogranadino, adaptándose a la nueva realidad social impuesta.

En las iglesias de doctrina estas mantas tuvieron un amplio uso como elemento ornamental y de dignificación del espacio. La incorporación de mantas a estos espacios religiosos se constata sin interrupción hasta mediados del siglo XVII, no obstante, su uso fue más común y generalizado en las primeras fases constructivas de los templos, esto es en la segunda mitad del siglo XVI, debido a la precariedad de las construcciones y la carencia generalizada de ornamentos. El cura doctrinero de Tame, José María Cervellini, en una carta enviada al P. Francisco Pepe da cuenta de cómo los indígenas usaban hojas de una planta “semejante al datilero napolitano” de cuyas fibras e hilos hacían “cobijas tan finas que las podemos utilizar en las iglesias para la decoración de los altares” (González Mora 2007, 43).

Presumiblemente en los primeros templos se utilizaron las mantas muiscas originales o sin apenas alteraciones, pues como nos indica Jorge Gamboa (2013, 493) tras las visitas efectuadas a la provincia de Tunja se ordenó en 1575 la prohibición de incorporar las mantas pintadas en las iglesias pues podían fomentar la idolatría entre los indígenas, lo que evidenciaría la existencia de tunjos en ellas. A pesar de esta orden, su utilización siguió siendo una constante aunque, eso sí, limitándose a mantas blancas o decoradas con elementos geométricos de tradición prehispánica, o también mantas pintadas a pincel con imágenes propias del cristianismo, o teñidas con alguna coloración de origen vegetal (Cortés Moreno 1990), fundamentalmente coloradas o negras.

La dignidad otorgada a estas mantas y su valor económico hicieron que se utilizaran fundamentalmente en la cabecera del templo, decorando el altar y sus inmediaciones, empleadas muchas veces a manera de *cielo*, esto es en la parte superior, cumpliendo, según Abellán (2002) la función de protección y de focalización de las miradas. Estos cielos o toldos consistían básicamente en una especie de dosel de respeto, a veces pintado, con que se cubría la zona del presbiterio (Contreras-Guerrero 2017, 346).

En algunos casos la obligatoriedad de su adquisición queda reflejada en la documentación como evidencia la traza y condiciones para el levantamiento y equipamiento de las iglesias de doctrina de la Villa de San Cristóbal emitida por el capitán Antonio Beltrán de Guevara en 1602 y en que se contempla lo siguiente: “Ytem, se haga un altar de adoves //<sup>869r</sup> o tapias y ensima de él se ponga una ymagen de pincel y un çielo e frontal de lienço o manta que esté siempre en el dicho altar” (Romero-Sánchez 2008, 3427). Otro ejemplo lo tenemos en el repartimiento de Tota, en 1596 se ordena levantar un templo y adquirir “Otro frontal de manta pintada para remudar...”. “Una manta para devaxo de los manteles del altar. Dos mantas pintadas para que estén a los lados del altar que le acompañen. Un çielo para el altar de mantas pintadas” (Romero-Sánchez 2008, 2561-2562).

En el caso de los templos cundiboyacenses será en los inventarios de sus bienes en los que encontremos las mayores referencias al empleo de estas mantas como adorno del altar y cielo, así, y por citar solo unos ejemplos de los muchos existentes, contamos a fines del siglo XVI con los casos de Cáqueza donde se inventarió una manta blanca que servía de “çielo del altar mayor”<sup>4</sup>; Sisativa donde había “quatro mantas coloradas que sirven de ornato y çielo de altar”; Pesca en el que se describe “un çielo de manta con unas caydas de tafetán blanco y verde con unas borlas por remates” o Samacá en el que se contaron “seis mantas pintadas en la frontera del altar”; a principios del siglo XVII las referencias se multiplican y aparecen en Fómeque “Quatro mantas pintadas, las tres viejas y la una nueva para adorno del altar”, en Sáchica “diez mantas coloradas en la frontera del altar”; en Siachoque “seis mantas para adorno del altar, pintadas y coloradas”; en Iza “otras dos mantas blancas que están en el altar”; en Busbanzá, “dos mantas coloradas que sirven de çielo de altar. Otras dos mantas coloradas que están a los lados del altar sobre los poyos”; en Soata “Seys mantas coloradas nuevas para adorno del altar”; en Ceniza “Un frontal negro de manta”; “Diez mantas de pinçel coloradas y negras

3. Sobre el proceso creativo de la manta de algodón muisca véase: Castro Pacheco y Fernández Samacá 2020.

4. En el inventario de 1600 esta manta seguía estando dispuesta en el mismo lugar (Romero-Sánchez 2008: 1916).

para adorno del altar. Cinco mantas de pinzel con las cuales está hecho un cielo para el altar”; “Un frontal de manta pintada”; en Cosquetiva, “Cuatro mantas coloradas para adorno del altar” y “Un frontal de manta negra con su frontalería y caídas de lo mismo”; en Subachoque “Una manta negra para adorno del altar”; en Tenjo “Una manta grande pintada que sirve de cielo del altar. Dos mantas pintadas que están a los lados del lienzo del dicho”, y, por último, El Cocuy donde nos encontramos una pieza especialmente interesante desde el punto de vista del sincretismo cultural que se evidencia en estos pueblos, “Un frontal de terçiopelo de China verde, fondo de raço roza seda con frontalería en una pieza con flecos de seda azul y colorada que dieron los dos caçiques de Panqueba y Cocoy, aforrado en manta negra” (Romero-Sánchez 2008, 1908, 2717, 2554, 2915, 2169, 2650, 2677, 1811, 3575, 1942, 2721, 2796, 2830 y 2032).

Pero no será únicamente en el espacio del altar donde nos encontremos las mantas de tradición muisca, sino que su uso estuvo generalizado adquiriendo una amplia versatilidad y usos en los que ahora nos detendremos, no obstante, debemos aclarar que lo más común en los inventarios es que se nombren las mantas sin especificar destino por lo que en estos casos solo podemos certificar su existencia.

Las mantas se usaron, por ejemplo, para cubrir el cáliz como ocurrió en Cucunubá (Romero-Sánchez 2008, 2069); como elemento decorativo en otros espacios de las iglesias como en la sacristía de la iglesia de Sáchica donde se encontraba una manta con dos imágenes de papel o en Soatá donde aparecen seis mantas coloradas como adorno del templo además de otras dos dispuestas como adorno del altar (Romero-Sánchez 2008, 2650, 3575); como cortinas protectoras de determinados altares o cuadros, quizá con fama de milagrosos, como encontramos en Susa donde se nos informa que la manta utilizada como dosel para cubrir un lienzo era listada (Romero-Sánchez 2008, 2781); como soporte decorativo de determinadas pinturas, caso de Sora donde localizamos una imagen de Nuestra Señora de los Ángeles en un lienzo, dispuesta sobre una manta colorada (Romero-Sánchez 2008, 2899); como soporte pictórico destacando el caso de Tabio en el que figura “Una ymagen de un Cristo pintada en una manta” (Romero-Sánchez 2008, 2823); como complemento a determinados objetos litúrgicos conformando, por ejemplo, las mangas de cruces procesionales, de los que contamos con numerosísimas referencias pero de las que solo pondremos algunos ejemplos, en Samacá “...una manga de cruz de manta pintada que sirve para los entierros”; en Oicatá “Una cruz de palo con su manga de manta pintada”; en Sora “Una manga de cruz de manta pintada”; en Pesca “Una manga de cruz de manta pintada con su cruz de palo torneada”; en Tota “Una cruz de madera dorada o plateada con su manga de manta pintada con flocadura” (Romero-Sánchez 2008, 2917, 2497, 2900, 2567, 2562); como forro de determinadas piezas textiles como en Samacá donde localizamos un “frontal de damasco carmesí de una pieza aforrado en manta” o, como ya advertimos en uno de los frontales de El Cocuy (Romero-Sánchez 2008, 2949); o como material principal en la confección de vestimentas litúrgicas siendo el caso más destacado el de Cáqueza, donde se inventarían diecinueve dalmáticas de mantas pintadas que utilizaban los indios cantores. Sin embargo, esto no será algo excepcional pues en Cucunubá también tenemos constancia de “...una casulla de manta con su açenfa (sic) de red...” (Romero-Sánchez 2008, 1909, 2069).

Ahora bien, el uso de las mantas, sobre todo en el espacio de la cabecera, tuvo una vida limitada, ya que con el tiempo se intentaron sustituir por retablos de madera dorada como muestra el ruego que hizo en 1649 el cura de Cajicá, Domingo de Rojas, quien protestaba por no contar en su iglesia con un tabernáculo apropiado, habiendo solo “un dosel (...) muy biecho y roto” estando el altar “mui indesente” (Contreras-Guerrero 2020, 15).

### La pintura mural de los templos de doctrina

En estas modestas iglesias las mantas pintadas convivieron con otras soluciones también provisionales como fueron las pinturas murales, debiendo crear una estética y unas sinergias realmente interesantes. Estas pinturas generalmente se realizaron por indicación y bajo la supervisión del cura de la doctrina, ante la falta de apoyo de las autoridades políticas, quien estaría al cuidado de que los programas ejecutados en las paredes cumplieran con lo canónicamente establecido, pues servían fundamentalmente para las labores de evangelización por su importante función didáctica, aunque también tuvieron funciones litúrgicas. Estos programas decorativos murarios constituían, por otro lado, un medio de propaganda y ejemplaridad para sus donantes y promotores, siendo muchas veces los propios caciques los encargados de costearlos, aunque en otras ocasiones lo serían las cofradías, el cura u otros interesados.

Su ejecución generalmente se realizaba por mano de obra indígena o mestiza, existiendo una gran variedad de láminas y estampas que se podían reproducir incluso sin estar demasiado familiarizados con los modelos iconográficos (Fajardo de Rueda, 2014); no obstante, habrá excepciones importantes pues como se pudo documentar en el caso de Cajicá, estos repertorios se realizaron con la participación activa del oficial Juan del Hoyo, quien solicitó el pago de sus honorarios al respecto, no quedando claro si actuó como ejecutor o como director estando a cargo de un grupo de pintores. Sea como fuere, las posibilidades se amplían muchísimo, siendo un condicionante su carácter humilde y su escasez de recursos, que requería contar con artistas o artífices locales. Era imposible contratar a pintores reconocidos para su ejecución, aunque, como en todo, hubo excepciones (Vargas Murcia 2017), destacando el caso de Turmequé, atribuidas a un pintor genovés (Figura 8) (Gamboa 2018).



**Figura 8.** El Juicio Final, ¿pintor genovés?, s. XVII. Pintura mural, Iglesia del Rosario, Turmequé.  
Foto: de los autores.

La pintura de estas iglesias, en palabras de Rodolfo Vallín Magaña,

... con su expresión ingenua y a la vez exhortadora, buscaba conmover a los indígenas y escenificar las bondades de Dios, por medio de infinidad de imágenes religiosas copiadas de láminas procedentes de Europa, especialmente de Amberes, el principal centro de impresión en aquel momento. Eran obras didácticas sometidas al control de la Inquisición, realizadas principalmente por artífices anónimos. El Juicio Final con el cielo, el purgatorio y el infierno, donde los pecadores se consumen en las llamas, el sacrificio de Abraham o las escenas de la Pasión de Cristo, son ejemplos de gran dramatismo, e hicieron parte de este repertorio de enorme eficacia doctrinal. Así, las iglesias para indios fueron lugares ideales para la representación religiosa, pues allí se sentía todo el poder del catolicismo manifestándose entre la voz evangelizadora de los sacerdotes y el ejemplo bíblico ilustrado en las paredes (Vallín Magaña 1998).

Pero no solamente se representaron imágenes religiosas, las más numerosas y significativas, sino que el repertorio mural también sirvió para establecer una arquitectura fingida que organizara el espacio y lo dotara de elegancia, tanto del interior del templo y de la sacristía como del soportal y la fachada exterior. Es por ello que es muy frecuente encontrar motivos arquitectónicos como arcos, cornisas, pedestales, fustes, capiteles, entablamentos, que ayudaban a organizar las escenas bíblicas y a dotarlas de cuerpo y, como dijimos, de ordenación. La presencia de grutescos, elementos vegetales de diversa naturaleza y composición, la incorporación de figuras de animales, como las aves de Toca, fueron también recursos muy utilizados para dotar de mayor elegancia

determinados espacios. Igualmente, las pinturas se utilizaron también para crear retablos fingidos y otras estructuras de imitación lignaria que permitieran aliviar los costes en el equipamiento del edificio, haciendo uso en numerosas ocasiones de los trampantojos, como se verá en un apartado independiente en conexión con otros templos no necesariamente de doctrina, distribuidos por la amplia geografía neogranadina.

Centrándonos en el estudio e interpretación de las pinturas murales de las iglesias de doctrina, podemos decir que estas sirvieron para aportar decencia a los templos, dignidad y “mover a devoción” (Romero-Sánchez 2021) como quedará patente a lo largo de este escrito. En esta línea son muy destacadas las investigaciones llevadas a cabo por José Manuel Almansa Moreno relacionadas especialmente con las iglesias de Turmequé y Sutatausa, pero también vinculadas a otros templos de la región cundiboyacense (2006, 2007-2008, 2008). Destaca también el estudio realizado por Sigrid Castañeda Galeano (2008), en el que aborda la temática de los indios principales, caciques y capitanes, como donantes de una parte de las pinturas ejecutadas en Sutatausa; sobre este mismo ciclo pasionario de pinturas y también en relación con la imagen de la cacica del arco toral destacamos el estudio de Alessia Frassani (2014). Excepcionales también son las aportaciones de Ana María Carreira, en este caso sobre los templos de Turmequé, Sora, Oicatá, Chivatá y Sutatausa, que aportan numerosas novedades interpretativas y discursivas en su lectura, todos estos estudios se han tenido muy en cuenta a la hora de abordar nuestro análisis.

Al día de hoy son varios los templos doctrineros en los que existen restos materiales de pinturas murales, algunos con repertorios más o menos completos y otros tan solo testimoniales. En la región central de Colombia, en el área de Cundinamarca y Boyacá contamos con los ejemplos de Beteitiva, Chivatá, Cucaita, Oicatá, Siachoque, Sora, Sutatausa, Tibasosa, Toca, Tocancipá, Turmequé o Suesca. Evidencias de su existencia también tenemos en Gámeza, no obstante, pinturas murales debieron ejecutarse en la totalidad de los templos, como evidencia la documentación, ampliándose los registros a Cajicá, Duitama, Fúquene, Gachancipá, Monguí, Nemocón, Samacá, Tabio y Susa. Debemos incidir en que las muestras de pinturas murales que existen hoy en estos templos doctrineros son solo una pequeña parte de las que debieron existir en los siglos XVI y XVII, pues una amplia mayoría de pinturas o permanecen ocultas o desaparecieron a lo largo del tiempo como consecuencia de la destrucción de las edificaciones que las albergaban, de los desastres naturales que azotaron la región o de las reformas emprendidas en la totalidad o parcialidad de sus estructuras murarias, entre otras muchas causas, siendo una de las primeras causas de su desaparición la incorporación paulatina de retablos, de altares colaterales, de cuadros y esculturas que terminaron por ocultar parcial o totalmente las pinturas.

### Los “retablos fingidos” en la Nueva Granada

En el título de este apartado hemos colocado deliberadamente el término “retablos fingidos” entre comillas, pues nos consta que en los últimos tiempos se está debatiendo activamente sobre la mejor forma de llamar a estas manifestaciones artísticas y, en el caso de la Nueva Granada, nosotros hemos encontrado dicho término en la documentación de época<sup>5</sup>, lo que nos lleva a apostar por el mantenimiento de esta nomenclatura en la historiografía actual. Con “retablos fingidos” hacemos alusión a un tipo de trampantojo, ya sea ejecutado sobre pared o lienzo, que con juegos de perspectiva intenta simular la presencia de un retablo real, con sus diferentes cuerpos y texturas. Estos engaños visuales no son en absoluto privativos del ámbito del retablo, pues son bien conocidos también en el campo de la *quadratura* y de las arquitecturas efímeras, donde la construcción de elementos percederos se complementaba con acabados pictóricos “que simulaban ricos materiales como el mármol, el jaspe y el oro. En esta categoría deben incluirse los túmulos, tablados, balcones, arcos, altares y carrozas” (Salazar Baena 2013, 163-164).

Pero centrándonos en el ámbito eclesiástico, ya hemos visto cómo se emplearon toldos para cubrir el presbiterio en señal de respeto, los cuales a veces se combinaban con pinturas que colocadas sobre la testera del templo sustituían al retablo mayor. Así, cuando se piensa en erigir simultáneamente tres nuevos templos en la región de Pamplona-Mérida, se prevé como dotación inicial imprescindible: “Un lienzo pintado de grandes dimensiones que hiciera las veces de retablo mayor” (Romero Sánchez 2010: 164). En semejantes términos se pronuncia el capitán y visitador don Antonio Beltrán de Guevara cuando en el año de 1602 manda hacer “una imagen de pincel que sirva de tabernáculo” (Romero Sánchez 2010, 3430) para el pueblo de Cania, y Juan del Rincón cuando prescribe

5. Nos referimos al retablo fingido de Riohacha que enseguida comentaremos.

para el de Cácosta “un cielo de lienço de la tierra queste sobre el altar el qual dicho altar a de tener una ymagen de pinsel que sirva de tabernaculo para su adorno” (AGN. Colonia, Visitas Santander, t. 5, f. 233r. 19-III-1602). Lamentablemente no se ha conservado ningún ejemplar de los siglos XVI o XVII y no sabemos a ciencia cierta si estas pinturas carecían de bastidor, presentando por tanto una técnica muy similar a la de las sargas.

Por otro lado, también consta la presencia de textiles pintados de carácter accesorio, como el “frontal de lienzo pintado” que tenía el retablo de la capilla de Santa Lucía de la iglesia de San Agustín en Villa de Leyva (AGN. Colonia, Conventos, T. II, fol. 734r. s.f.), usada en aquel momento como sacristía.

Mucho más interesantes para nuestro propósito son aquellas noticias documentales que nos hablan de retablos completos simulados con pintura. Así, en 1670 la iglesia del pueblo de San Agustín (Neiva) poseía un altar “bien pintado, en forma de tabernáculo, con sus imágenes [de bulto] en los nichos” (Vargas Murcia 2012, 229). Otro ejemplo paralelo, conservado actualmente, lo encontramos en la capilla de San Antonio construida por el cacique Vicente Pascué y el padre Eugenio del Castillo y Orozco en el resguardo indígena de Chinas (Tierradentro). Su retablo pintado sobre la testera, de carácter muy popular, imita la composición de una construcción en madera, incorporando tres hornacinas practicadas en la pared para contener imágenes de bulto. Pero sin duda la noticia más esclarecedora sobre este particular la hemos encontrado en un inventario relativo a la iglesia de San Antonio de Riohacha, datado en 1776, donde se afirma que la iglesia tenía un “altar mayor con mesa de cal y canto, y un retablo pintado en la pared”. Mas no solo el retablo mayor respondía a esta tipología, sino que en el lado de la Epístola del templo se hallaba “otro altarito fingido en la pared, y pintado en ella una imagen de San Josef” y, frente a él, “otra pintura en la pared de San Francisco de Paula” (AGN. Colonia, Conventos, T. XLV, fol. 559v. *Copia del Inventario original de la iglesia, sacristía y alhajas del convento de N. S. P. S. Francisco, título de San Antonio de la ciudad del Río de la Hacha*. 1776).

Este tipo de piezas se enmarcan dentro de una difundida tradición que observamos en otras regiones americanas<sup>6</sup>. En el caso mexicano, los retablos pintados son habituales en Puebla y Tlaxcala. En la capital de este último estado, por ejemplo, hay dos ejemplares de retablos simulados en la iglesia de Santa Cruz que reproducen las columnas salomónicas y el dorado de los demás retablos del templo. Son de enormes dimensiones y uno de ellos presenta la peculiaridad de incorporar en su centro una hornacina para escultura ya prevista en el contrato de obra<sup>7</sup>. Las arquitecturas fingidas también se usaron en Quito, siendo buena prueba de ello la celda del provincial del convento de la Merced de Quito realizadas en 1797 por Manuel de Samaniego y Bernardo Rodríguez, donde encontramos pintura mural que finge zócalos, pedestales, columnas y cornisas. Otra solución más próxima al caso que nos ocupa es la pintura sobre lienzo adherida al muro del santuario de Guápulo, única pintura firmada por Nicolás Javier Gorívar, que finge un retablo dedicado a la Virgen del Pilar.

En Nueva Granada los retablos pintados, si bien surgen en el siglo XVII, son mucho más habituales en la siguiente centuria. Vamos a destacar un par de ejemplos del altiplano cundiboyacense y varios más en la región del Cauca. En Bogotá encontramos el significativo caso de la Iglesia de las Aguas, en cuya nave se abren tres pares de hornacinas, con sendas ventanas sobre ellas, donde se hizo uso de la pintura para articular los compactos paramentos de la edificación (Figura 8). Las grandes hornacinas, abiertas en la pared, fueron tratadas como si fueran retablos y, en sus embocaduras, se simulon columnas pareadas, trozos de frontones y entablamentos, aletones laterales y fantasiosos arcos de roleos. En la imagen se reproduce una de estas hornacinas con columnas salomónicas cuyas vueltas van coloreadas de forma alterna (Figura 9). En el intradós de estos retablos-hornacina se han plasmado motivos menos habituales en el lenguaje del retablo, más imaginativos, estando la superficie tapizada con bandas en zigzag de colores similares. El otro ejemplo al que aludíamos es una de las capillas de la doctrina de Sutatausa, donde la pintura mural fue empleada para continuar lateralmente la estructura arquitectónica presente en el retablo principal (Figura 10). En realidad, más que una continuación exacta de dicho retablo, las pinturas muestran algunos de sus elementos reinterpretados, pues las columnas están mucho más estilizadas y el entablamento con dentículos posee unas proporciones distintas. Cabe señalar que aquí la pintura también acude en auxilio del propio retablo, intentando fingir placas de mármoles policromos en diversas zonas del mismo.

6. Es una práctica enraizada en todo el arte hispánico, un análisis de ejemplos peninsulares se puede encontrar en Herrera García 2008, 100-120.

7. Para el caso mexicano, véase Solano Andrade 2019.



**Figura 9.** *Hornacinas con elementos de retablos fingidos*, obrador neogranadino, s. XVIII.  
Pintura mural, iglesia de la Virgen de las Aguas, Bogotá.  
Foto: de los autores.



**Figura 10.** *Pintura mural*, obrador neogranadino, ¿fines del s. XVIII?  
Pintura mural, iglesia de Sutatausa.  
Foto: de los autores.

Ahora bien, es en la zona de Popayán donde encontramos la muestra más significativa de estos retablos fingidos datados a finales siglo XVIII y principios del XIX. Se trata de trampantojos arquitectónicos que nos muestran el giro hacia el lenguaje neoclásico y están pintados en varios módulos o secciones, cada uno con su bastidor, de forma que encajan entre sí. Así, en el colegio de San Camilo de Popayán fundado en 1765, tenía una capilla cuyo “altar mayor era de lienzo, pintado por el maestro Mariano Burbano de Lara, al temple, pero de muy buen gusto arquitectónico. Por seguir la moda de arruinar todo lo antiguo, aunque sea de mérito, el capellán, que carecía de buen gusto, lo hizo quitar” (Bueno y Buenaventura 1945, 104). De entre los ejemplares que hemos conservado destacan dos retablos pintados situados en las capillas de dos haciendas que se deben al patrocinio de los mismos dueños: Marcelino Mosquera y Figueroa y Josefa Hurtado de Mosquera. De acuerdo con Germán Colmenares (1979, 203), la finca Antón Moreno se conformó a comienzos del siglo XVIII cuando se fraccionaron gradualmente las grandes encomiendas en torno a Popayán. Parte de su edificación parece que existía ya en 1760, estando completa en lo esencial antes de que acabara el siglo. La capilla data de finales del siglo XVIII. El retablo es claramente neoclásico pues tiene sencillas columnas jónicas, una greca clásica en el friso y sus acabados imitan mármoles (Figuras 11-12). En el primer cuerpo las pinturas de San José y Santa Catalina de Alejandría escoltan la hornacina principal, practicada en el muro, mientras que en el ático se encuentra la representación de Tobías y el ángel. Copando el espacio disponible en la testera, dos ángeles recostados sujetan flores y rosarios. Es muy interesante el anagrama mariano situado sobre la clave del arco, el cual, rodeado de nubes y resplandores, vuela sobre la hornacina gracias a un soporte añadido que le da una apariencia tridimensional



**Figuras 11-12.** Retablo mayor, obrador payanés, entre 1790-1800.  
Óleo sobre lienzo, hacienda Antón Moreno, Popayán.  
Fotos: de los autores.

Por su parte, la capilla de la hacienda Calibío fue terminada hacia 1793 (Figura 13). Contemporánea de la anterior y propiedad de los mismos dueños, es probable que su retablo fuera ejecutado por el mismo obrador. Según reza la cartela situada en el banco de este, fue acabado al comenzar el siglo, el 12 de marzo de 1801. En esta ocasión aparecen pintados San José y San Joaquín en los extremos, mientras que en la calle medial debió haber una pintura de la Trinidad, ya que sobre el arco central se lee la letanía *Sancta Trinidad, unus Deus, miserere nobis* (“Santa Trinidad, un solo Dios, ten piedad de nosotros”).



**Figura 13.** *Retablo mayor*, obrador payanés, 1801.  
Óleo sobre lienzo, hacienda Calibío, Popayán.  
Foto: de los autores.



**Figuras 14-15.** *Retablo de San Francisco Javier*, obrador neogranadino, fines del s. XVIII.  
Pintura sobre lienzo, Iglesia de San Francisco, Popayán.  
Fotos: de los autores.

Un último ejemplo de retablo pintado, aunque de una cronología mucho más avanzada, lo encontramos en la Iglesia de San Francisco de Popayán (Figuras 14-15). Posee una hornacina en el centro y cuatro módulos pintados dispuestos alrededor de ella: el más pequeño que coincide con la parte central del banco, dos a los costados de la hornacina que llegan hasta la cornisa del primer cuerpo y el último que se corresponde con el medio punto del ático. Para ganar en credibilidad, las esquinas de las cornisas, que sobresalen del lienzo, están pintadas directamente sobre la pared para completar el juego de perspectiva. Según Bueno y Buenaventura (1945, 61) fue el señor Tomás Olano quien “hizo construir un altar de perspectiva” en la segunda mitad del siglo XIX cuando el obispo de Popayán, Pedro Antonio Torres, suprimió la procesión del Jueves Santo. La finalidad era ubicar en él la imagen de San Francisco Javier, que en ese momento se consideraba hecha en Quito por Caspicara en 1803.

## Conclusiones

La búsqueda de espacios decentes para la celebración del culto divino llevó a la iglesia neogranadina al empleo sistemático de la pintura. Con ella se solemnizó tanto la arquitectura como los objetos muebles. Respecto a lo primero, hemos constatado tres subtipologías de pintura mural: las que fingían retablos sobre las paredes, a modo de trampantojos, las que representaban imágenes narrativas extraídas de las Sagradas Escrituras, que tapizaban por completo los espacios de oración apoyando los mensajes evangelizadores, y las de adorno exterior de las fachadas, de las que apenas conocemos dos casos puntuales (la iglesia doctrinera de Susa y la capilla de Capicisco). Ahora bien, los ejemplos analizados en este trabajo dan buena cuenta de la popularidad de estos trabajos, localizados por toda la geografía colombiana, desde el norte hasta el sur. En lo relativo a los elementos muebles, también se constata el uso de textiles de tradición muisca en los templos de la región cundiboyacense, concretamente de mantas pintadas que eran usadas para confeccionar toldos o “cielos de altar” para adecentar el presbiterio, así como de colgaduras de pared, frontales de altar, mangas de cruz e, incluso, casullas y dalmáticas. Respecto a estas noticias, en la documentación se vislumbran dos etapas diferenciadas: la primera, en la que estas mantas muisca aún estaban muy apegadas a los motivos paganos de la época prehispánica, y la segunda, en la que dichos motivos se irían adecuando a los nuevos gustos impuestos por los españoles. En cualquier caso, esta circunstancia constituye otro interesante caso de sincretismo cultural.

## Bibliografía

- Abellán Pérez, J. 2002. Los paños de altar a través de los inventarios de la iglesia parroquial de Lebrija (siglos XV-XVI). *Litera scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 17-32.
- Almansa Moreno, J. M. 2007-2008. Un arte para la evangelización. Las pinturas murales del templo doctrinero de Sutatausa. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13 y 14: 15-28. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/download/574/417/1042>
- 2006. Pintura mural y evangelización: el templo doctrinero de Turmequé (Colombia). *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 30: 449-473. [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/numeros%20completos/cai-30.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/numeros%20completos/cai-30.pdf)
- 2008. Pintura mural en los templos doctrineros del Altiplano Cundiboyacense. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, Minas Gerais: Universidade Federal de Ouro Preto - Escola de Minas, pp. 173-192. [https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/5627/13\\_J\\_M\\_almansa.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/5627/13_J_M_almansa.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- 2018. Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada. *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Almansa Moreno, J. M.; Martínez Jiménez, N. y Quiles García, F. (eds.), Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 236-255.
- Bueno y Quijano, M. A. y Buenaventura Ortiz, J. *Historia de la Diócesis de Popayán*. Bogotá: Academia Colombiana de la Historia.
- Castañeda Galeano, S. 2008. *Donantes indígenas en el siglo XVII. Los caciques de Suta*. Tesis de Grado dirigida por Jaime Humberto Borja, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6533>

- Castro Pacheco, S. J. y Fernández Samacá, M. 2020. Hacia el camino creativo muisca: una aproximación desde el volante de huso y la manta. *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina*, Quiñones Aguilar, A. C. (ed.), Bogotá-Sevilla: Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Pablo de Olavide, pp. 105-122.
- Chica Segovia, A. 2019. El enfoque hacia el estudio de las particularidades locales en la evolución arquitectónica de las iglesias de los pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense entre mediados del siglo XVI y el siglo XIX. *Apuntes. Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, 32: s.p. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-1.eepl>
- Colmenares, G. 1979. *Popayán: Una sociedad esclavista 1680-1800*. Bogotá: La Carreta.
- Contreras-Guerrero, A. 2017. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*. Granada: Editorial de la Universidad. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/54076>
- 2020. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress.
- Cortés Moreno, E. 1990. Mantas muiscas. *Boletín Museo Del Oro*, (27): 61-75. Recuperado a partir de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7066>
- Espinosa Torres, M.P. 2019. *LaimagendelapinturamuralenlaCasadeGonzaloSuárezRendón.Arteydevoción*. Tunja: Ministerio de Cultura, Secretaría de Cultura y Turismo de Boyacá. [https://www.academia.edu/41705768/Imagen\\_de\\_la\\_Pintura\\_mural\\_en\\_la\\_casa\\_de\\_Gonzalo\\_Su%C3%A1rez\\_Rend%C3%B3n](https://www.academia.edu/41705768/Imagen_de_la_Pintura_mural_en_la_casa_de_Gonzalo_Su%C3%A1rez_Rend%C3%B3n)
- Fajardo de Rueda, M. 2014. Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 6-11: 68-125. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/41977>
- Frassani, A. 2014. El templo doctrinero de Sutatausa y su pintura mural. *El patrimonio artístico en Cundinamarca. Casos y reflexiones*. Zalamea, P. (ed). Bogotá: Gobernación de Cundinamarca, Universidad de los Andes, pp. 72-87. <https://core.ac.uk/download/pdf/43502891.pdf>
- Gamboa, J. 2018. Un pintor genovés en Turmequé: nuevos datos sobre el posible autor de algunas de las pinturas murales de la iglesia doctrinera (1598-1600). *Imágenes y espejismos*, 9 de agosto de 2018. <https://imagenesyespejismos.wordpress.com/2018/08/09/un-pintor-genoves-en-turmeque-nuevos-datos-sobre-el-posible-autor-de-algunas-de-las-pinturas-murales-de-la-iglesia-doctrinera-1598-1600/>
- González Mora, F. 2007. Arquitectura del templo misionero en las reducciones jesuíticas del Casanare, Meta y Orinoco, siglos XVII-XVIII. Estudio de interpretación espacial basado en fuentes documentales primarias y publicadas. *Apuntes*, 20-1: 43.
- Fernández Ossa, O. 2011. *Historia de la comunidad negra de Tierradentro* (trabajo de grado). Cali: Universidad del Valle.
- Herrera García, F. J. 2008. Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía occidental. *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Ouro Preto: Universidad Federal de Minas Gerais, pp. 100-120.
- Herrera García, F. y Vargas Murcia, L. L. 2017. En los orígenes de la retablística neogranadina: trazas y contrato para un retablo de Tunja (1586). *Laboratorio de Arte*, 29: pp. 211 y 220-222.
- Monastoque Valero, J. 1984. *La iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539-1984*. Tunja: Arquidiócesis.
- Navarro Soto, J. M. 2013. *Estudios preliminares para la conservación y restauración del retablo mayor de la Catedral de Santa Ana de Ocaña-Colombia*. Ocaña, autoedición, 2013, s.p.
- Romero-Sánchez, G. 2021b. ¿Sólo enjalbegado? La pintura mural en las iglesias doctrineras de Cundinamarca y Boyacá en la primera mitad del siglo XVII. Nuevos aportes documentales a su estudio. *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Contreras-Guerrero, A. y Borja Gómez, J. (eds.). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 168-192.
- Romero-Sánchez, G. 2021a. El oficial Juan de Robles y su papel en la definición del modelo constructivo de las iglesias de doctrina neogranadinas. *História*. Revista, en prensa.
- 2008. *Los pueblos de indios en Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras* (tesis doctoral). Granada: Editorial de la Universidad.
- 2010. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada: Editorial Atrio y Universidad Nacional de Colombia. <https://antigua.andaluciayamerica.com/wp-content/uploads/2011/09/Lospueblosdeindios.pdf>
- 2012. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada*. Granada: Editorial de la Universidad.

- Salazar Baena, V. 2013. *Fastos monárquicos en el Nuevo Reino de Granada. La imagen del rey y los intereses locales. Siglos XVII-XVIII* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Solano Andrade, A. R. 2021. Noticias de retablos pintados en la región de Puebla-Talxcala. ¿Categoría y/o representación? *Espacios y muros del barroco iberoamericano*. Fernández Valle, M. Á., López Calderón, C. y Rodríguez Moya, I., (eds.). Santiago de Compostela: Andavira, 2019, pp. 345-362.
- Vallín Magaña, R. 1998. *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la Colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno.
- Vargas Murcia, L. L. 2012. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- 2015. De Necatacoa a San Lucas: mantas muiscas de algodón como soporte pictórico en el Nuevo Reino de Granada. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4: 25-43.
- 2017. Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos XVI-XVII). *Historia y memoria*, 15: 49-72. [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/5538](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/5538)

## MODELOS PARA EL DISPOSITIVO ORNAMENTAL DE LOS TEMPLOS SURANDINOS. UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO SOBRE LA PINTURA MURAL<sup>1</sup>

Juan Ricardo Rey Márquez  
Centro Materia, UNTREF - Argentina  
jrmarquez@untref.edu.ar

Agustina Rodríguez Romero  
CONICET/UNTREF - Argentina  
agusrr@gmail.com

### Resumen

En el presente artículo se discute la pintura mural en el espacio geográfico sur andino realizada a fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII, en los templos de Carabuco, Santiago de Callapa, Curahuara de Carangas, Corque, San José de Soracachi y Yocalla. Nuestro análisis se centra en las fuentes de la pintura mural, entendida esta última como un componente del dispositivo ornamental de los templos coloniales. Una característica particular de tales pinturas es el “fingimiento” de materialidades diversas, damasquinados, molduras de madera, cortinajes, para evocarlos en los muros. Para tal efecto, se propone caracterizar a las fuentes del mural a partir del concepto de “vector” para indicar diferentes procedencias de los materiales representados, entre las cuales identificamos el textil, la carpintería de madera y el azulejo.

Palabras clave: Pintura mural - dispositivo ornamental - templos surandinos - vector - fingimiento

### Abstract

This article discusses mural paintings in the southern Andean geographical area made at the end of the 17th century and during the 18th century, in the churches of Carabuco, Santiago de Callapa, Curahuara de Carangas, Corque, San José de Soracachi and Yocalla. Our analysis focuses on the sources of mural painting, the latter being understood as a component of the ornamental device of colonial churches. A particular characteristic of such paintings is the “pretense” of different materialities, Damask fabrics, wooden moldings, curtains, to evoke them on the walls. For this purpose, it is proposed to characterize the sources of the mural from the concept of “vector” to indicate different sources of the represented materials, among which we identify the textile, the wood carpentry and the tile.

Keywords: Mural painting - ornamental device - southern andean temples - vector - pretense

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 07/09/21

---

1. La investigación desarrollada para el presente escrito se enmarca en los proyectos PICT 2017-1716: “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII)”, ANPCYT, dirigido por Gabriela Siracusano, y UNTREF 32/19 80120190100138TF: “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes en los templos del Arzobispado de La Plata (fines del siglo XVII-siglo XVIII)”, dirigido por Agustina Rodríguez Romero. Las imágenes utilizadas para este estudio fueron tomadas en el marco del Proyecto Fondecyt 1.150.974, CONICYT, Chile: “Tensiones entre política eclesiástica y participación de la comunidad en las pinturas murales del siglo XVIII de los obispados de Arequipa, Cuzco, La Paz y La Plata”, dirigido por Fernando Guzmán. El relevamiento ornamental contó con la asistencia de Marina Correa, Camila Miravalles y Verónica Velazco, integrantes del proyecto PICT 2017.

## MODELOS PARA EL DISPOSITIVO ORNAMENTAL DE LOS TEMPLOS SURANDINOS. UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO SOBRE LA PINTURA MURAL



**Figura de apertura.** Pintura mural de la techumbre del presbiterio de Corque, Bolivia, s. XVIII.

Los templos coloniales ubicados en el área sur andina del Virreinato del Perú, en el actual territorio de Bolivia, albergan una gran cantidad de pinturas, retablos y esculturas de bulto, artefactos litúrgicos, textiles y muebles: se trata de un conjunto de artefactos culturales que se conjugan en un complejo sistema de imágenes y objetos, construido, modificado y enriquecido a lo largo de los siglos. La conjunción de estos elementos heterogéneos presentó como objetivo la articulación de un espacio sacro, un ámbito que resultase eficaz en relación con las prácticas litúrgicas y devocionales propias del catolicismo de la Contrarreforma. Dentro de este conjunto de imágenes y objetos, algunos componentes pictóricos de las iglesias quedaron relegados en su conservación y estudio, hasta tal punto que, en muchas ocasiones, fueron cubiertos por una blanca capa de cal. Nos referimos al dispositivo ornamental en pintura mural presente en muchos de los templos de la zona, conformado por elementos diversos como grutescos, elementos vegetales y geométricos organizados en guardas, frisos y cenefas; marcos, doseles y elementos arquitectónicos simulados como case-tones, así como la representación de retablos, ya sean estos de “humildad” (Contreras 2020) o “simulados” (Herrera 2006). Abordaremos estos dispositivos ornamentales en tanto estrategias visuales desplegadas en

un conjunto de templos que constituye nuestro corpus de estudio, iglesias dependientes de las diócesis de La Paz y La Plata, ubicadas en el espacio geográfico sur andino, con programas pictóricos realizados a fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII: Carabuco, Santiago de Callapa, Curahuara de Carangas, Corque, San José de Soracachi y Yocalla.

Un abordaje focalizado en la ornamentación pictórica de un templo en tanto dispositivo presenta ciertos desafíos metodológicos. En primer lugar, cabe mencionar que la presencia de elementos ornamentales en los muros de las naves, sacristías, presbiterios o baptisterios no devino de manera sincrónica o simultánea necesariamente. Al respecto, partimos de la idea de que los templos, tal como los conocemos en la actualidad, nos presentan una especie de promedio de estratos temporales que evidencian el despliegue de estrategias simbólicas a las cuales nos aproximamos en la actualidad de manera fragmentaria. En este sentido, en la mayoría de los casos no contamos con la posibilidad de conocer el programa completo de los templos que estudiamos, pues la pintura mural se sobrepone en capas sucesivas, que se renovaban para “adecentar el templo” en el marco de las visitas pastorales o las celebraciones del calendario litúrgico, o bien se perdieron con la caída del revoque de las paredes que constituye su soporte material. Sobre los retablos simulados, muchos quedaron ocultos dada la disposición provisoria de pintura mural, mientras podía llegarse a una máquina de madera, o incluso de material (Contreras 2020)<sup>2</sup>, así como existe el caso de la pintura mural como complemento del retablo o los altares laterales, presentes en Nueva España, Nueva Granada y el Perú.

En consecuencia, nuestro corpus es fragmentario, inmueble por depender del muro como soporte y, al mismo tiempo, poco considerado como articulador del espacio, pues en los trabajos sobre arquitectura, la volumetría del espacio construido se suele interpretar los paños como *planos*, en el sentido extenso del término. Esta última noción es una herencia que puede rastrearse en trabajos influyentes en la historiografía americana como *Invariantes castizas de la arquitectura española*, de Fernando Chueca Goitia (1911-2004), editado en 1947 y reimpresso en varias ocasiones. Chueca Goitia invita a considerar el espacio arquitectónico como un conjunto de *cuantos* geométricos, de figuras puras que constituyen las estructuras (Chueca Goitia 1979: 37-47), consideración que el autor luego haría extensiva a la arquitectura colonial en un ensayo titulado *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana* (Chueca Goitia 1979: 157-202). Probablemente, tal mirada haya influido en una concepción del espacio arquitectónico que prescinde de los murales, a menos que estos sean protagónicos por su iconografía o por su calidad, como sucede con las iglesias de Andahuaylillas y de Huaró, en Perú. Por lo pronto, así lo podemos verificar en la influencia que dejó Chueca Goitia en historiadores como Santiago Sebastián, quien al definir el mudéjarismo en Hispanoamérica pensó en espacios puros contrarios a “...una decoración vigorosa [que] destruiría la limpidez geométrica de sus volúmenes” (Arbeláez Camacho y Sebastián 1967: 151). De la misma manera, Damián Bayón retoma el concepto de la decoración como *alhaja*, término con el cual Chueca Goitia explicaba que, en la sobriedad de los interiores hispánicos, bastaba para ornamentar el espacio con un elemento “colgado” que resaltara por la pureza de los muros, como es el caso de: “...los artesonados mudéjares o renacientes, de ciertos frisos esculpidos y en general de toda la decoración que prolifera en la parte superior de los muros” (Bayón 1974: 148). De esta manera el muro forma parte de una estructura que *contiene* y por ello es separable de su *contenido* decorativo de altares y ornamentación arquitectónica. Bajo estas consideraciones, no hay cabida para el mural en el área andina que, para el momento en que los autores citados escribieron, llevaba décadas –cuando no siglos– cubierto:

De la pintura mural de esta primera época catequística y evangelizadora, de 1560 a 1630 aproximadamente, quedan pocos ejemplos. Fueron diversos los motivos que provocaron la desaparición de gran cantidad de murales, por lo general debido a los párrocos que, influidos por las modas cambiantes a través del tiempo, decidían quitar las pinturas murales existentes y pintar otras sobre las anteriores o simplemente dejar los muros vacíos para blanquearlos y colocar pinturas en lienzo. Además, fenómenos naturales como los sismos, así como la incuria y el abandono, contribuyeron al deterioro cuando no a la destrucción de numerosos templos que, según se tiene referencia, poseían pintura mural. (Kuon Arce y Samanez 1993: 107)

---

2. Es conocido el caso de altares de adobe en el Virreinato del Perú que en algunas zonas de Bolivia se conservan, según comunicación de Astrid Windus, y que fueron muy comunes en el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII. “En las Constituciones sinodales de Bartolomé Lobo Guerrero (1606), se exigía que todas las iglesias ‘y en particular, en los pueblos de indios’ se contara con una mesa de altar ‘de piedra o de ladrillo o adobes’ además de ‘un tabernáculo de madera’” (Contreras 2020: 23).

A diferencia del mobiliario del templo, es imposible separar las pinturas de los muros para analizarlas independientemente pues ellas los modulan, acentúan o modifican. Por ello proponemos ver la pintura mural como un recurso especial del dispositivo ornamental en el templo hispanoamericano, además de ser uno de los más tempranos pues antecede a la pintura de caballete, la imaginería y la retablística.

La consideración en profundidad de estos problemas resulta de una relativa novedad, aunque existan menciones sobre la pintura mural desde los trabajos fundacionales de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta (1945). Esto se debe a que se han estudiado casos puntuales cuya conservación e importancia simbólica les confiere un valor especial.<sup>3</sup> Esto sucede con la pintura conventual mexicana de Atotonilco, Actopan, Acolman, etc., de finales del siglo XVI a principios del XVII (Sebastián et al., 1985: T I, 110-199), la pintura cuzqueña atribuida a Tadeo Escalante (Sebastián et al., 1985: T II, 553-562) o una mirada más amplia a la producción existente en el patrimonio arquitectónico de Cuzco (Kuon Arce y Samanez 1993; Cohen Suárez 2016). Cabe destacar las publicaciones recientes que apuntan a una interrelación entre la pintura mural de la península ibérica con la americana (Almansa Moreno, Martínez Jiménez y Quiles García 2018; Almansa Moreno, Moraes Mello y Molina Martín 2020). Por supuesto, cualquier aproximación a estos temas debe referirse a los trabajos ya mencionados. El asunto que proponemos apunta, más que a la crítica, a una mirada que incluya aquellas producciones periféricas de los centros artísticos de los virreinos del Perú y Río de la Plata, concretamente la Audiencia de Charcas.

A diferencia de la pintura de caballete, la imaginería y la retablística, la pintura mural empezó a ser considerada como un campo de estudio hacia el último cuarto del siglo XX. Entonces surgieron trabajos como los ya mencionados para el área cuzqueña, e incluso aproximaciones generales (Vallín Magaña 1995).<sup>4</sup> En cualquiera de estos trabajos, sin embargo, se mantiene una aproximación a los murales ya sea en relación con problemas iconográficos comunes a la pintura de caballete, o como decoraciones aisladas de un programa decorativo complejo. En estos estudios, el grabado es considerado como fuente primaria y exclusiva para tales imágenes. Entonces, no parece haber la necesidad de abordar el caso de la pintura mural de manera especial, ni con respecto a la inspiración de sus motivos, ni de su articulación con el espacio.

Ahora bien, como señalamos, nos interesa abordar el conjunto de elementos ornamentales de un templo en tanto dispositivo que cumple, en principio, dos funciones. En primer lugar, junto con las imágenes y objetos del templo, contribuye con la construcción de un espacio sagrado según lo establecido en el primer concilio limense: “procurará el tal sacerdote adornarla de arte que entiendan la dignidad del lugar dedicado para Dios y para el culto y los oficios divinos” (Vargas Ugarte 1951: 8). Tal como se desprende del texto conciliar, y como señala Fernando Guzmán, es el adorno el que otorga dignidad a los espacios, mientras que las imágenes le confieren un carácter sacro.<sup>5</sup>

Por otra parte, el dispositivo ornamental constituye un andamiaje estructural para la representación de escenas o personajes sobre lienzo y sobre muro, en particular para este último soporte, en tanto organiza y modula el espacio de representación a partir de esquemas establecidos por la tradición artística. La amplitud de los muros que sirven de soporte es así segmentada y organizada gracias a la ornamentación que permite, entre otras cosas, delimitar espacios, generar marcos para las pinturas y complementar la iconografía y simbología del programa (Cohen Suárez 2011). Como ejemplo, podemos citar las pinturas de Bernardo Bitti para la primera iglesia de la Compañía, en el Cuzco, “...están los dichos lienzos encajados y asentados en las paredes de la capilla mayor, en aquel blanco que dejó para su colgadura el Hermano Juan Mosquera, entre la cenefa o ajedrezado de abajo y los cartones de arriba” (Gisbert 1992: 109-145).<sup>6</sup>

Nuestra propuesta radica en el estudio de los dispositivos ornamentales en la pintura mural de los mencionados templos, con el objetivo de profundizar y poner en discusión el modo en que estos motivos se interrelacionan con otras imágenes y objetos. Esta relación daría cuenta de modelos en común, un repertorio de motivos ornamentales que se enriquece al considerar fuentes heterogéneas. Como hemos señalado, resulta

---

3. No tenemos en cuenta en nuestro estudio la Casa de Juan de Vargas, en Tunja, (Soria 1956: 15-42) o la Casa del Deán por tratarse de pinturas murales en arquitectura civil, aunque su contenido se relacione con temáticas religiosas.

4. En estas consideraciones incluimos el trabajo de Rodolfo Vallín Magaña y Clemencia Arango (1998) sobre los murales neogranadinos que, aunque se encarga de los murales en el actual territorio colombiano, tiene una presentación general sobre el mural en Suramérica.

5. Guzmán, Fernando, comunicación personal, 2021.

6. Citado por Kuon Arce y Samanez (1993: 107-108).

claro en tanto posible punto de partida para tal abordaje, considerar el recurso a las estampas, cuyo uso como fuente iconográfica para el arte de la temprana modernidad es indiscutible. Ya fuera suelta o incluida en libros o cuadernillos, la imagen grabada se convirtió en un vector de circulación de modelos e ideas para la producción artística, tanto en América como en Europa, pues, además de la iconografía, debemos contemplar su uso como recurso visual para la arquitectura y para los repertorios decorativos y ornamentales (Rodríguez Romero 2012; Guzmán et al. 2017).

Efectivamente, la organización de los textos y las imágenes dentro de los libros se articuló con el desarrollo de las letras capitales, guardas y separadores. Por ejemplo, la edición de la *Biblia Sacra* de Jan van Moerentorf presenta una imagen de San Marcos enmarcada por cuatro amplias guardas ornamentales con grutescos, o el sinnúmero de estampas sueltas que presentan marcos ornamentales con motivos florales y jarrones, volutas y formas geométricas, figuras zoomorfas y antropomorfas, entre otros.<sup>7</sup> Ahora bien, estos repertorios ornamentales cobraron autonomía dada su utilidad para artistas y artesanos. Así encontramos numerosas publicaciones con figuras de todo tipo, como el *Livre de diverses grotesques*, editado por Michel Dorigny en 1647, o las profusas decoraciones de Daniel Hopfer y sus hijos, del siglo XVI. Prueba del uso de estos repertorios impresos es la pintura mural de la Casa del Escribano Don Juan de Vargas, Tunja, Colombia, cuyos motivos se encuentran basados en el conjunto de estampas creadas por René Boyvin a partir de los diseños de Léonard Thiry (Sebastián 2006: 75).

Por su versatilidad, la pintura mural permitió incluir en los interiores una amplia variedad de motivos cuya presencia en rara ocasión se encuentra aislada. Si para las escenas principales se recurre a los mismos temas y fuentes disponibles para la pintura de caballete, para su inclusión en el muro —al parecer— los tratados de arquitectura fueron el origen de toda aquella decoración, ya fuera como enchapes de materiales preciosos (principalmente mármol), colgaduras textiles, guardas, cenefas, etc., e incluso elementos realizados en yesería o madera (molduras, listeles, marcos, etc.). Ante tanta diversidad de motivos cabría pensar en el recurso a otras fuentes de inspiración, además de los libros o estampas, como objetos de materiales diversos que se presentarían como el origen o medio de circulación de tipos decorativos.

### Vectores para la decoración ornamental

Ante la consideración de otras fuentes posibles para la circulación de motivos ornamentales diversos, resulta interesante leer con atención el segundo volumen de *El museo pictórico y escala óptica*, dedicado a la práctica de la pintura. Allí nos encontramos con la descripción de varios programas iconográficos ejecutados por el propio Antonio Palomino, entre los cuales nos interesa el caso de la iglesia de San Nicolás de Bari, en Valencia (pp. 166-174); para la decoración de la bóveda el tratadista y su discípulo Dionís Vidal, se decidieron por un programa adecuado a los doce lunetos, para intercalar escenas de la vida del santo con la pintura de los apóstoles en un mismo *Lazo Retórico* “...variando solamente los símbolos, y figuras morales, según lo pidieren las alusiones” (1724: 167). Conforme se va desarrollando la descripción, Palomino nos presenta la manera en la que se separaban cada una de las escenas con las figuras subsidiarias de los apóstoles y las virtudes, para lo cual empleó múltiples recursos decorativos adaptados a la arquitectura: “...una medalla de colorido, guarnecida de una guirnalda de frutas de oro [...] que ocupan la mayor parte del Capialzado del Luneto” (Palomino 1724: 167). A los elementos alegóricos y las imágenes principales se les sumaron textos inscritos en ornamentación arquitectónica pintada, junto a decoraciones vegetales: “...[adyacente a la Caridad] en la Tarjetilla, en que termina el ángulo inferior del Luneto se leerá este texto: *Omnia vestra in Charitate fiant* [...] se pondrá otra figura, que represente a la Gratitude; la cual tendrá en la mano derecha un ramo de habas, y de Altramuces, o Lupinos (que en Andalucía llaman Chochos) por ser estas legumbres de tan rara virtud, que no solo no gastan la fertilidad a la tierra [...] sino que antes la fecundan...” (Palomino 1724: 168). De esta manera podemos ver cómo se alternan diferentes motivos y temas para continuar un mismo discurso alegórico, en los que cada uno de ellos fue ejecutado de la manera más apropiada, aplicando oro y plata o *finjiendo* materiales diversos para las tarjas y tarjetas de los textos. Palomino indica en cada caso la fuente de su programa: para las alegorías usa a Cesare Ripa y para las alusiones al mundo vegetal se inspira en Plinio, mientras que las frases salen de fuente sagrada (los evangelios, los salmos, profetas, etc.).

7. Christoffel van Sichem III, San Marcos, en Moerentorf, Jan van, *Biblia Sacra*, 1645. Colección del British Museum (1970,1212.23).

Valga el ejemplo anterior para pensar en la disposición de la pintura mural en los templos andinos. Diversos elementos decorativos aparecen para vestir la arquitectura, siguiendo una lógica interna de organización en la que se alternan escenas pictóricas principales con motivos ornamentales y arquitectónicos. Este esquema en el cual la pintura modula y ordena los muros en tanto superficies pictóricas se aprecia en la mayoría de los templos de nuestro corpus de iglesias en Bolivia que han conservado programas murales íntegros, como es el caso del programa mural del templo de Curahuara de Carangas, creado entre principios del siglo XVII y fines del XVIII, que presenta en su nave un zócalo de diseño geométrico –dispuesto perimetralmente– que sirve de base a grandes escenas rodeadas por diversos fingimientos que semejan marcos de madera policromada y colgaduras textiles.<sup>8</sup> Esta disposición también se observa en Soracachi, un templo que presenta un conjunto de pintura mural del siglo XVIII.<sup>9</sup> Por su parte, el techo de la zona del presbiterio del templo de Corque (véase imagen de apertura) presenta una particular organización de escenas y motivos ornamentales: una guarda de motivos vegetales y flores se ubica en la zona de unión con los muros, los cuatro doctores de la iglesia son ubicados en las esquinas, representados sedentes en espacios pictóricos delimitados por un marco de lacerías vegetales y coronas; entre los doctores, jarrones con flores, ángeles y querubines; en el centro, enmarcada de nubes, una coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad. Ahora bien, en esta descripción, al hablar de la representación de los doctores enmarcadas con guardas, nos abstenemos de describirlas como *quadri riportati* de la misma manera que, para la escena central de la Coronación, no la clasificamos como un rompimiento de Gloria. Evidentemente, lo que no encontramos aquí, en relación con otros programas pictóricos murales, es el recurso a las estrategias formales de la perspectiva y del ilusionismo, y sin embargo hay ciertas cuestiones a considerar.

En relación con la idea de emulación en la pintura, desde un punto de vista técnico, podríamos considerar diversas estrategias para presentar formas y texturas de manera ilusionista, con el fin de engañar al espectador, como el *trampantojo*. No obstante, en los templos que conforman nuestro corpus hay pocos casos con tal pretensión, o quizá no hubiera los medios para realizarla. En cambio, podemos hablar de *fingimientos* que es un término asociado a la simulación de elementos materiales. Palomino lo menciona en “El parnaso español pintoresco y laureado” como un recurso empleado en la pintura mural, como en el altar de San Pedro y San Pablo, de Juan Sánchez Cotán (1560-1627), en la Capilla de los Apóstoles de la Cartuja de Granada. La pintura, enmarcada, se encuentra en medio de un retablo pintado en el muro “...fingido con tal arte, que a la verdad parece corpóreo...” (Palomino 1724: 290). De la misma manera se menciona como “...fingido al temple...” el trabajo de Matías de Torres (1635-1711), especialista en perspectivas y altares para estructuras efímeras, como la realizada para la canonización de Santa Rosa de Lima, y de quien menciona Palomino un altar –hoy desaparecido– para la llamada Capilla del Obispo, en Madrid (1724: 491).

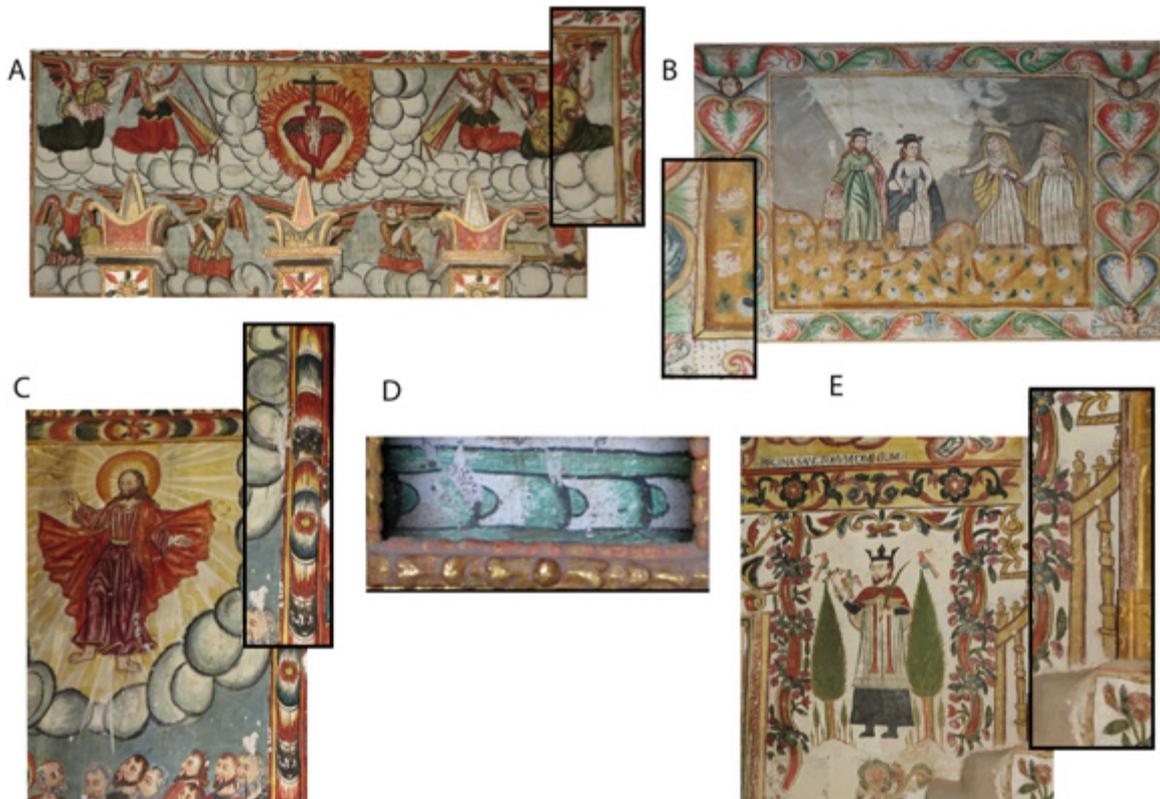
Con respecto a las fuentes que inspiran los recursos pictóricos empleados para las decoraciones murales, pensamos en otras opciones posibles más allá de la estampa, que indican tanto su origen como una función en los muros. En otras palabras, nos interesan aquellas fuentes cuya representación nos indica su procedencia y un uso particular, casi como si transportaran una esencia visual, pues al fingir “con tal arte” para dar apariencia “corpórea” los trampantojos en pintura se comportan como si fueran cosas: el fingimiento en pintura mural de la moldura de un marco, el de un mármol en un altar, un almohadillado en un muro, un casetón en la cubierta, etc., no solo dan cuenta de modelos específicos sino también de su función, por lo que apuntan a repertorios específicos. De ahí que propongamos el concepto de vector como un tipo particular de fuente pues, como se verá más adelante, los propios motivos ornamentales indican los posibles orígenes de su morfología, así como el material que emulan.

### La madera como vector

8. Corti, P.; F. Guzmán y M. Pereida. La pintura mural de la Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la Iglesia de la Natividad de Parinacota. *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 125-132.

9. Mardones Bravo, C. Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro. *Iberoamericana*, XVI, 2016, pp. 51-70; Guzmán, F.; P. Corti y M. Pereira. La familia andina colonial y la imagen de San José en las pinturas murales de la iglesia de Soracachi en Bolivia. *Hispanic Research Journal*, 17:5, 2016, pp. 433-454.

En primer lugar, podemos considerar la tradición del trabajo en madera, en relación con la carpintería, pero de manera más específica con la marquetería dado que hay casos en los que los marcos simulados de la pintura mural remiten a ciertos detalles de la técnica del armado de marcos en madera. Encontramos ejemplo de ello en el mencionado templo de Curahuara de Carangas. Algunas de las escenas de los muros de la nave y del presbiterio se encuentran enmarcadas por un friso ornamental con motivos vegetales y mascarones alados, al cual se suma, entre el friso y la imagen, una angosta banda de color rojizo. Llama la atención la forma de representar las esquinas de esta banda, en donde una línea en diagonal imita una unión en inglete, a la manera de varillas de madera unidas en los ángulos. Este tipo de unión presente, por ejemplo, en los ángeles músicos de Curahuara de Carangas también la encontramos en las pinturas del templo de San José de Soracachi (Figura 1, A y B).



**Figura 1.** Vector madera. A. Ángeles músicos, coro de Curahuara de Carangas; B. Santa parentela, San José de Soracachi; C. detalle de pintura del presbiterio Curahuara de Carangas; D. Moldura fingida en pintura mural detrás de una moldura de madera, Santiago de Callapa.

Asimismo, otras escenas del presbiterio de Curahuara de Carangas se encuentran enmarcadas con motivos geométricos que también remiten al trabajo en madera: desde un centro en el que se ubica una flor se despliega, a ambos lados, un esquema que intercala zonas de color rojo, verde y azul, delimitadas por líneas semicirculares. Consideramos que este tipo de diseño retoma la huella de la gubia, herramienta básica del tallista, al generar sobre la superficie trabajada un diseño en escamas o pétalos. Resulta posible encontrar una estrategia similar en el templo de Santiago de Callapa, donde una guarda oculta detrás de un retablo muestra el mismo tipo de diseño (Figura 1, C y D). En este caso, además, la pintura mural se complementa con los marcos en madera de algunas de las pinturas sobre lienzo que enseña el mismo esquema ornamental.

Un elemento más en Curahuara se vincula, no ya con la técnica ni con los diseños, sino con la representación pictórica de un elemento tallado concreto como es la presencia de pasamanos abalaustrados en el acceso al coro alto, a los pies de la iglesia, y en el ascenso al púlpito (Figura 1, E). En ambos casos se simula la forma torneada de la madera en la pintura mural, con lo cual se señala la función del objeto *fingido* en la pintura. Otro caso es el de los marcos de las pinturas. El Juicio final, en el muro de la epístola, tiene un marco pintado

en el cual se representan motivos fitomorfos policromados, de la misma manera que la pintura de *Regina Sanctorum*, aunque en este caso la policromía es de tonos claros, con un diseño similar a la Natividad del muro del evangelio, adyacente al coro.

### El vector textil

Otro vector frecuente para la simulación de materiales en la pintura mural es el textil. Este tipo de representación se encuentra en muchos templos a la manera de lienzos brocateados o telas de damasco colgantes, decoración usual en espacios europeos y americanos. Este tipo de ornamentación mural puede encontrarse en los templos de Cay-Cay, Huaró o Canincunca, todos en las cercanías de Cuzco. En el caso de nuestro corpus, encontramos la simulación de telas adamascadas en la pintura mural del templo de Carabuco con patrones textiles en rojo, verde y morado que se encuentran en los muros de la nave principal, por detrás de las pinturas sobre lienzo y retablos –lo que indicaría una realización anterior a 1684, fecha de los lienzos–, así como en el baptisterio, cuyas pinturas datan del siglo XVIII (Figura 2 A).

Para el caso de Curahuara de Carangas, podemos encontrar una clara forma textil compuesta de flecos y borlas, a modo de colgante, que recorre de manera perimetral la parte superior de la nave principal y el bautisterio (Figura 2 B). Un ejemplo de representación de cortinajes se encuentra en la pintura mural de la Virgen de Nieva, un verdadero camarín con el escudo de Santo Domingo bordado en el dosel revestido de damasco, que se abre a la vista de los fieles gracias a los ángeles que recorren las cortinas. En el plano medio del camarín se encuentran dos lámparas doradas, que enmarcan el verdadero retrato, y detrás de ellas la imagen de la Virgen, sobre su peana dorada. En este punto, la conjunción de los materiales fingidos sirve al propósito de crear la ilusión de un espacio profundo, compuesto de textiles, platería y orfebrería, madera dorada y policromada, así como la propia imagen de bulto con sus alhajas, a la manera de un trampantojo a lo divino (Figura 2 C). Otra representación de una imagen con textil se encuentra en Soracachi, sobre el dintel de la puerta de acceso, en el que se representa a San José con el Niño Jesús en brazos cubiertos por un dosel simulado de tela blanca con listas azules, amarradas por un lazo en la parte superior.

En relación con los textiles, debemos notar que su presencia simulada coincidió, en algún momento de la historia de los templos que estudiamos, con la presencia efectiva de piezas como los chuses<sup>10</sup> utilizados para el ornato del altar, así como para el adorno de la sacristía. Es así como en el libro de fábrica de la iglesia de Corque se menciona la compra de “...un chuze de siete baras de / largo y quatro y medio de / ancho...” (Fol 2v) y “...dos chuses que se tasaron en siete pesos y los / entregó en d[ic]ho día y se pusieron en la sacristía...” (Fol 18v).<sup>11</sup> El tamaño de los textiles citados, así como su valor, nos muestra la importancia que tuvieron para el ornato eclesiástico a pesar de que no se conservaran piezas históricas hasta nuestros días. Vale aclarar que actualmente se siguen empleando textiles andinos para cubrir y engalanar altares, aunque resulta difícil determinar cualquier tipo de continuidad o ruptura, sean estas morfológicas o materiales, con los chuses históricos. Ante este hecho, cabe preguntarse acerca de las posibles conexiones entre motivos ornamentales de los textiles andinos y aquellos presentes en los murales de los templos estudiados.<sup>12</sup> Resulta determinante cuestionarse sobre la riqueza y variedad de los textiles representados en los murales andinos. Solamente en el bautisterio de la iglesia de Carabuco nos encontramos con la representación de diversos tipos de damasquinados, cortinajes y, en la pintura del bautizo del inca, lo que podría ser un chuse empleado como alfombra (Figura 2, A, detalle).

10. Este tipo de tejido, cuyo nombre es de origen aimara, designa un textil basto y grueso usualmente empleado como frazada o alfombra. Guamán Poma de Ayala la menciona con la palabra *chucis* “...frezadas de yndios...” y tasa su valor en un real (Murra y Adorno, 2006: 706-707, 1168).

11. Archivo del Obispado de Oruro, Libro de fábrica de Corque, (1715-1779). Agradecemos a Camila Mardones Bravo quien gentilmente nos compartió este documento.

12. Magdalena Pereira, comunicación personal con los autores, 2020.

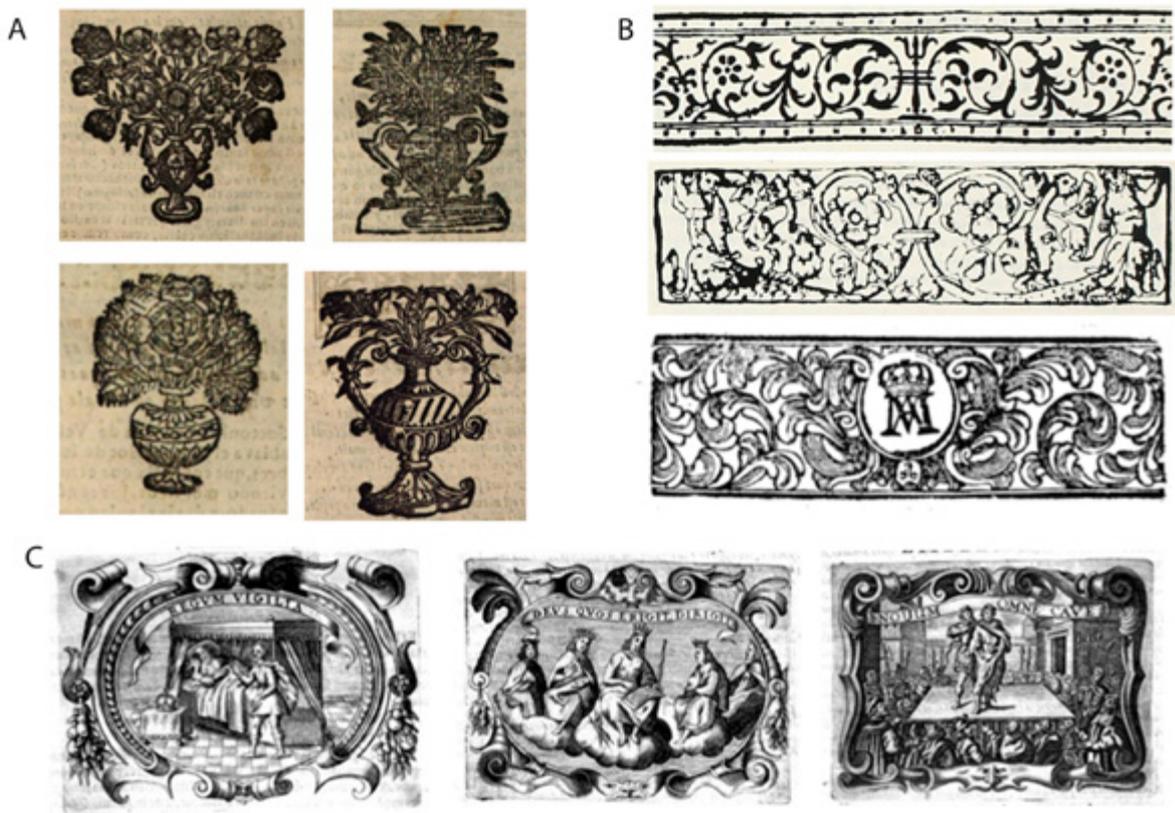


**Figura 2.** Vector textil. A. Pintura de damasquinados en el bautisterio de Carabuco, detalle de chuse en el bautizo del Inca; B. Colgadura pintada de flecos y borlas, Curahuara de Carangas; C. Camarín pintado de la Virgen de Nieva, Curahuara de Carangas.

### El vector azulejo

De la misma manera en que resulta llamativa la referencia a los textiles andinos como vector, nos encontramos con el caso de los azulejos como fuente iconográfica e incluso como material dotado de una lógica particular de organización en el muro. Si bien se trata de elementos presentes en varias iglesias y conventos de la capital virreinal es sorprendente constatar que no se mencionan en los trabajos generales sobre arquitectura. Nos referimos a un conjunto extenso que comprende en la catedral de Lima el sagrario, la capilla de Nuestra Señora de la Evangelización (atribuidos a Juan del Corral, 1656) y la capilla de la Sagrada Familia (atribuidos al sevillano Hernando de Valladares, 1630); también hay azulejería en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Hernando de Valladares, 1604-1606), en Santo Domingo, San Francisco, San Sebastián y San Pedro. Hacemos mención de este caso, aunque no haya azulejería en los templos estudiados, por considerarlos un vehículo de iconografías y motivos decorativos además de presentar una lógica de distribución espacial particular. Ambos aspectos son de gran relevancia pues, al indagar por las fuentes decorativas de nuestro corpus, identificamos el problema de la coexistencia de elementos de diversas temporalidades y orígenes, que no siempre se encuentran en estampa. Como consecuencia, nos parece que no todo repertorio decorativo puede explicarse enteramente por la preexistencia de estampas. Por ejemplo, en el caso de los jarrones y vasos floridos presentes en los muros, inicialmente pensamos en los tacos empleados en la edición bibliográfica para ocupar el espacio residual de una página (Figura 3, A), para los cuales tomamos como ejemplo los aparecidos en *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, por Diego López* (Valencia, Imprenta de Gerónimo Vilagrassa, 1670). De manera análoga, las cenefas fitomorfas podrían explicarse por las viñetas xilográficas para abrir un capítulo, y que suelen usarse en los márgenes superior y/o inferior, como se encuentra en obras de gran circulación entre las cuales elegimos *Política indiana* de Juan de Solórzano Pereira (Madrid, Matheo Sacristán, 1736) o *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de los indios* (Lima, Antonio Ricardo, 1584) (Figura 3, B). En cuanto a las

cartelas y tarjas que enmarcan algunas efigies, la opción lógica serían los libros de emblemática, entre los que destacamos *Emblemata centum, regio politica* de Solórzano Pereira (Madrid, Domingo García Morrás, 1653), que en sus cuerpos –parte que contiene la imagen– se sirven de tales motivos (Figura 3, C). De esta manera, nos encontramos con una serie de elementos tipográficos en libros cuyo acceso no siempre estaría abierto a los artistas. En cambio, al examinar algunos de los conjuntos de azulejería en Lima, por ejemplo, en la casa de ejercicios espirituales de San Francisco, vemos que no solo se encuentran dichos motivos, sino que, además, se encuentran articulados en un mismo panel cerámico que se compone de una cenefa fitomorfa, zócalos de flores y rombos, una imagen principal entre sendos jarrones floridos, grutescos, un ángel alegórico y un friso superior de serafines con alas coloridas sobre fondo blanco (Figura 4, A). A diferencia del material bibliográfico, el alicatado o recorte del azulejo para su emplazamiento en el muro implica un modelo decorativo comparable con el de los templos estudiados, en los que encontramos todos estos motivos en diversas combinaciones y, en particular, una profusión de cenefas de serafines sobre fondo blanco (Curahura, Carabuco, Soracachi, entre otros).



**Figura 3.** Vector gráfico. A. Jarrones tomados de *Declaración magistral sobre los emblemas* de Andrés Alciato, por Diego López (Valencia, Imprenta de Gerónimo Vilagrasa, 1670); B. Cenefas fitomorfas de *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de los indios* (Lima, Antonio Ricardo, 1584) y *Política indiana* de Juan de Solórzano Pereira (Madrid, Matheo Sacristán, 1736).

En consecuencia, si –como se ha señalado– fueron imitadas texturas y materiales diversos para el repertorio decorativo de los muros, por qué no pensar en la posibilidad de que la azulejería sevillana de Hernando de Valladares o en la limeña de Juan del Corral ofrecieran modelos para tal fin. Veamos algunos casos en los que resulta más claro nuestro interrogante con la comparación: algunos de los marcos decorativos presentes en las iglesias de Corque y Callapa, compuestos por elementos fitomorfos enlazados por hojas en disposición vertical, en el primer caso, y por flores de lis, en el segundo, guardan relación con azulejos del santuario de Nuestra Señora de la Soledad, en Lima (Figura 4, B); la decoración de la iglesia de Yocalla, en tanto, tiene un estilo inspirado en la cerámica del siglo XVIII –parecidos en su estilo a los de la iglesia de San Sebastián, en Lima– en el cual no solo los motivos representados sino también sus colores evocan los tonos azul, blanco y rojo empleados en mayólica, aunque la pintura mural también incluye el verde (Figura 4, C). Finalmente, en

la iglesia de Callapa podemos encontrar restos de pintura mural en el techo, compuestos por un monograma de María en una cartela coronada, flanqueado por sendos ángeles, que guarda relación con frisos cerámicos como el del sagrario de la catedral de Lima (Figura 4, D).



**Figura 4.** Vector de azulejería. A. Paño del beato Francisco, Casa de ejercicios espirituales de San Francisco; B. Comparación de marcos decorativos de los azulejos del santuario de Nuestra Señora de la Soledad, en Lima, con las iglesias de Corque y Callapa, respectivamente; C. Comparación de la cerámica de la iglesia de San Sebastián, en Lima, con la pintura de la iglesia de Yocalla; D. Comparación del monograma de María en la iglesia de Callapa con un friso cerámico del sagrario de la Catedral de Lima.

Los azulejos presentan una analogía llamativa con la pintura mural pues ni unos ni otros son comprendidos como parte integral de los templos en el Virreinato del Perú. Salvo casos específicos de investigación monográfica, son pocos los trabajos generales sobre arquitectura peruana en los que se mencionan o se tiene en cuenta que formaron parte de las construcciones religiosas y civiles (la casa Aliaga o el palacio Torre Tagle, para mencionar dos ejemplos, conservan murales de azulejería). Harold Wethey, quien consideró el uso de azulejería en San Francisco, llegó a opinar que se trataba de obras sevillanas por “su alta calidad” y sus “técnicas enteramente sevillanas” (Wethey 1949: 261).<sup>13</sup> Una de las pocas excepciones es el trabajo del historiador claretiano español Antonio San Cristóbal Sebastián, quien estudió la ornamentación como problema arquitectónico además de darle soporte documental al taller de azulejería de Juan del Corral y la compra al taller sevillano de Valladares de los azulejos para el claustro de San Francisco (2006: 83-98 ; 2011, 436-439). Para explicar este silencio historiográfico, además de la hipótesis presentada al inicio sobre las ideas de pureza geométrica de Chueca Goitia, podríamos sumar el hecho de que se considera al azulejo y al mural artes menores. La diferencia entre los dos radica en el reconocimiento anteriormente apuntado a la iconografía o calidad de algunas pinturas murales, mientras que los azulejos han quedado relegados a trabajos sobre la influencia de las cerámicas sevillanas en América (Ventura Teixeira, 2019). Además, debemos tener en cuenta

13. Citado por San Cristóbal Sebastián (2006: 84).

que en el caso de los azulejos pesó durante décadas la opinión de Harold Wethey (San Cristóbal Sebastián 2006: 83-90) quien no reconoció la posibilidad de que el maestro ollero Juan del Corral pudiera producir cerámica vitrificada en Lima. Descubrimientos recientes de arqueología urbana en la ciudad de los reyes refuerzan los alcances de la azulejería limeña.<sup>14</sup>

### A modo de conclusión

En el presente trabajo hemos abordado una serie de vectores que resultan pregnantes en un primer abordaje de los dispositivos ornamentales de los templos del corpus estudiado. Otros elementos sobre los que resta aún profundizar son la representación de plumas como motivos ornamentales, como encontramos en el intradós de uno de los accesos a la iglesia de Curahuara de Carangas, o en las guardas que rodean las escenas de la vida de la Virgen y otros asuntos en el templo de Soracachi. Asimismo, deben ser considerados los motivos ornamentales incisos en obras en metal y la reproducción de formas en este material, a la manera de tarjas y roleos geométricos, característicos de los motivos manieristas, muy difundidos en estampas. Ejemplos de esta reproducción de elementos en metal pueden ser encontrados en la pintura mural de Callapa. Así nuestro repertorio de *fingimientos* pictóricos se completa de una manera especial.

El empleo del concepto de vector habilita a señalar el posible origen de los motivos ornamentales, así como su ordenamiento. Con ello no se pretende otra cosa que ampliar el repertorio de imágenes al que tenían acceso los artistas de los virreinos americanos, para dar como resultado un mapa de interconexiones multívocas y heterogéneas. Aunque la propuesta del azulejo como vector pueda ser criticada pues, en sentido estricto, no se empleó en el Alto Perú o en Charcas, si ponemos el acento en la articulación y difusión de motivos en un medio cerámico tenemos un problema que merece nuestra atención, habida cuenta del lugar preponderante que tuvo para la capital virreinal, donde además hubo talleres de cerámica vitrificada. Quizá deberíamos ampliar también nuestra mirada hacia la forma en la que comprendían el arte de la pintura los artistas virreinales, para lo cual no hay mejor testimonio que el panel cerámico de *San Lucas pintando a la Virgen* de Juan del Corral para la escalera del convento de Santo Domingo de Lima (Figura 5). Este paño es paradigmático porque nos muestra el caso de una imagen que, a pesar de corresponder a una iconografía conocida, fue dispuesta en el muro de manera tal que sus partes se combinan creando nuevos patrones, en los que se reconoce el motivo, pero se alteran las formas al cambiar las baldosas de lugar. Toda una analogía visual de las permutaciones decorativas que se llevaron a cabo en la pintura mural andina.



Figura 5. Juan del Corral, *San Lucas pintando a la Virgen* (paño de azulejo), escalera del convento de Santo Domingo de Lima. S. XVII.

14. Véase “Perú: descubren los restos de una capilla del siglo XVII bajo una plaza de Lima” en Deutsche-Welle, [https://www.dw.com/es/per%C3%BA-descubren-los-restos-de-una-capilla-del-siglo-xvii-bajo-una-plaza-de-lima/a-58268808?fbclid=IwAR3ygcZFWExOY\\_QPzGO4N1fackSB69BqK-vzjVMqjFH6pCA\\_Hg8SAFnDG90](https://www.dw.com/es/per%C3%BA-descubren-los-restos-de-una-capilla-del-siglo-xvii-bajo-una-plaza-de-lima/a-58268808?fbclid=IwAR3ygcZFWExOY_QPzGO4N1fackSB69BqK-vzjVMqjFH6pCA_Hg8SAFnDG90), consultado el 20 de julio de 2021.

Los fingimientos pictóricos, como los menciona Palomino, fueron una más de las herramientas a disposición para vestir la arquitectura. Así como sucedía en la península, con la pintura se engalanaba el espacio construido para otorgarle dignidad, decoro, majestad. Para “fingir con tal arte” damascos, doseles, altares, molduras, camarines, los artistas altopereanos tuvieron que recurrir a diversas técnicas que les permitieran hacer “corpóreo” el material representado (Palomino 1724: 290). Para poder analizar el alcance de las pinturas murales en los templos andinos tenemos que quitarnos la venda historiográfica establecida con las ideas de purismo decorativo, el concepto de la alhaja como único detalle ornamental entre los paños blancos de la arquitectura y pensar en las relaciones de retroalimentación entre diferentes espacios del Virreinato, que posibilitaron la circulación de motivos ornamentales e iconográficos y modelos arquitectónicos.

## Bibliografía

- Almansa Moreno, José Manuel. 2020. Ilusionismo y otros trampantojos en la pintura virreinal. Almansa Moreno, J. M.; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). *La pintura ilusionista entre Europa y América*, EnredArs-Universidad Pablo Olavide- Universidade Federal de Minas Gerais, Sevilla, pp. 229-246.
- Arbeláez Camacho, C. y S. Sebastián. 1967. *Las artes en Colombia, tomo IV. La arquitectura colonial*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- Bayón, D. 1974. *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Cabeleria, J. 2020. Ilusao espacial en Portugal, Quadratura e azulejería no encalce de uma arquitetura imaginária. *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Almansa Moreno, J. M.; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). EnredArs-Universidad Pablo Olavide-Universidade Federal de Minas Gerais, Sevilla, pp. 213-228.
- Cohen Suárez, A. 2016. *Heaven, Hell, and Everything in Between, Murals of the Colonial Andes*. Austin: University of Texas Press.
- . 2011. Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Cacha (Canchis, Perú), *Allpanchis*, vol. 43, N° 77/78, pp. 11-48.
- Contreras Guerrero, A. 2020. *Historia del Retablo Neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- Corti, P; F. Guzmán y M. Pereida. 2011. La pintura mural de la Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la Iglesia de la Natividad de Parinacota, en: *Entre cielos e infernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 125-132.
- Chueca Goitia, F. 1979. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispano-americana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dossat.
- Guzmán, F; P. Corti y M. Pereira. 2016. La familia andina colonial y la imagen de San José en las pinturas murales de la iglesia de Soracachi en Bolivia. *Hispanic Research Journal*, 17:5, pp. 433-454.
- Gesualdo, V. (ed.). 1968. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba.
- Gisbert, T. 1995. La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review*, Vol. 1, 1992- Issue 1-2, pp. 109-145.
- Guzmán, F; P. Corti y M. Pereira. 2017. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia*. Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago, vol. II, N° 50, julio-diciembre, pp. 525-554.
- Herrera, F. 2006. Retablos simulados, Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía occidental. *Atas do IV Congresso internacional do Barroco Íbero-Americano*. Manaus, pp. 100-120.
- Kuon Arce, E.; Samanez Argumedo, R. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Kuon Arce, E. 2018. Aprendiendo del pasado. Pintura mural en el Cuzco colonial. *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía y Iberoamérica*. Almansa Moreno, J. M.; N. Martínez Jiménez y F. Quiles García (eds.) EnredArs-Universidad Pablo Olavide-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 220-235.
- Libro de Fábrica de la iglesia de Corque (1715-1779). Archivo del Obispado de Oruro.
- López, D. 1607. *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, por Diego López*. Valencia: Imprenta de Gerónimo Vilagrassa.
- Mardones Bravo, C. 2016. Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro. *Iberoamericana*, XVI, pp. 51-70.

- , 2020. Escenografía sagrada: Los murales arbóreos del Santuario de Copacabana de Andamarca del Perú (c. 1790-1805). *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Almansa Moreno, J. M.; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). EnredArs-Universidad Pablo Olavide-Universidade Federal de Minas Gerais, Sevilla, pp. 259-282.
- Murra, J. y R. Adorno. 2006. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI.
- Palomino de Castro y Velasco, A. 1724. *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura*. Madrid: por la viuda de Juan García Infanzón.
- Rodríguez Romero, A. 2012. Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. *Travesías de la imagen. Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*. Baldassarre, M. y S. Dolinko (eds.). Buenos Aires: CAIA, pp. 29-56.
- San Cristóbal Sebastián, A. 2006. *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- , 2011. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Sebastián, S. 2006. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria.
- Solórzano de Pereira, J. 1653. *Emblemata Regio Politica in centuriam unam redacta*. Madrid: García Morras.
- Vallín Magaña, R. 1995. La pintura mural en Hispanoamérica. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Gutiérrez R. Madrid: Cátedra, pp. 189-204.
- Vallín Magaña, R. y C. Arango. 1998. *Imágenes bajo cal & pañete: pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Vargas Ugarte, R. 1951. *Concilios limenses (1551-1772)*. Lima: s/d.
- Ventura Teixeira, C. 2019. Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650). *Espacios y muros del barroco Iberoamericano*. Fernández Valle, M. A.; C. López Calderón e I. Rodríguez Moya (eds.). Vol. 6, Universidad Pablo de Olavide, Santiago de Compostela y Sevilla, pp. 425-443.

## MARMONTEL Y SU *LES INCAS OU LA DESTRUCTION DE L'EMPIRE*: LEYENDO CRÓNICAS DE INDIAS DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII

Fernanda Macchi  
McGill University  
[fernanda.macchi@mcgill.ca](mailto:fernanda.macchi@mcgill.ca)

### Resumen

En la segunda mitad del siglo XVIII, las estrategias de construcción de ficciones de temática incanista populares en Europa desde fines del siglo XVII pierden respeto por lo registrado en sus fuentes históricas y comienzan a diversificar sus fuentes privilegiadas. *Les incas, ou la destruction de l'empire* de Jean François de Marmontel (París, 1777), texto que alcanza una popularidad avasalladora durante el marco de las independencias americanas, constituye el ejemplo prototípico de esta transformación y testimonia el uso de las crónicas de Indias durante el siglo de las luces. La centralidad de la obra de Bartolomé de Las Casas y su uso para la defensa de la tolerancia religiosa en la novela de Marmontel, aporta un capítulo decisivo en la canonización literaria del dominico y su popular reconocimiento como precursor de los derechos humanos.

Palabras clave: Historia de las ideas - Crónicas de Indias - Estudios de traducción - Bartolomé de Las Casas - Siglo XVIII

### Abstract

In the second half of the 18th century, the strategies used towards the construction of literary fictions within Inca representations, extremely popular in Europe since the end of the 17th century, lost all respect for the what was told in the *Chronicles of Indies* and begun to privilege a diversity of sources. *Les incas ou la destruction de l'empire* de Jean François de Marmontel (Paris, 1777), very popular during the independence wars, is a prototypical example of this transformation and witness of the use of Crónicas de Indias during the late enlightenment. The centrality of Bartolomé de Las Casas's work and its use towards the defence of religious tolerance in Marmontel's novel, provides an important chapter in the literary canonization of the Dominican priest and his recognition as pioneer of the human rights.

Keywords: History of ideas - Chronicles of Indies - Translation studies - Bartolomé de Las Casas - 18th century

Recibido: 20/07/21

Aceptado: 28/09/21

## MARMONTEL Y SU *LES INCAS OU LA DESTRUCTION DE L'EMPIRE*: LEYENDO CRÓNICAS DE INDIAS DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII

### Introducción

Durante la primera mitad del siglo XVIII, un fuerte interés en el pueblo inca atravesó Europa, cristalizando la fascinación que la América precolombina despertaba para el viejo continente. Durante ese período se popularizó una serie de piezas teatrales, novelas y óperas en las que princesas del Sol, 'reyes' incas, y 'sacerdotes' peruanos demostraban de una u otra manera su devoción por su pueblo. Así se explican las numerosas representaciones, ediciones, traducciones y aun continuaciones apócrifas de esas piezas que comienzan a aparecer a principios de ese siglo y continúan en imprenta hasta principios del XIX. Hoy, la mayoría de esos textos se encuentran olvidados por el canon cultural.<sup>1</sup>

Una de las más sorprendentes características de esta 'moda' fue su respeto por las fuentes históricas. Basadas generalmente en los *Comentarios reales de los incas* del Inca Garcilaso de la Vega (1607, 1617)<sup>2</sup>, ficciones como las *Lettres d'une Péruvienne* de Mme. de Graffigny (París, 1747) fueron escritas casi como novelas de tesis en las cuales el carácter de la antigua civilización inca era juzgado. Mme. de Graffigny lo explica claramente:

*Si la vérité, qui s'écarte du vraisemblable, perd ordinairement son crédit aux yeux de la raison, ce n'est pas sans retour; mais pour peu qu'elle contrarie le préjugé, rarement elle trouve grace devant son Tribunal.*

*Que ne doit donc pas craindre l'Editeur de cet Ouvrage, en présentant au Public les Lettres d'une jeune Péruvienne, dont le stile & les pensées ont si peu de rapport à l'idée médiocrement avantageuse qu'un injuste préjugé nous a fait prendre de sa nation* (Graffigny 1747, ii). (Si la verdad, que se aleja de lo verosímil, pierde en general su crédito a los ojos de la razón, no es sin vuelta; pero por poco que contrarie al prejuicio, raramente encuentra gracia delante de su tribunal. Que no debe temer el editor de esta obra entonces, al presentar al público las cartas de una joven peruana, cuyo estilo y pensamientos tienen tan poca relación con la idea mediocrementemente ventajosa que el injusto prejuicio nos ha hecho tomar de su nación.)

Los prejuicios, alimentados por comunes estereotipos sobre el pueblo peruano, eran para Graffigny (1747) causa de la falta de reconocimiento de la nación inca por sus impresionantes logros. Su novela está escrita contra esos estereotipos, usando la historia de los incas, su filosofía y costumbres, tal como fueron presentados en los *Comentarios reales*, como piedra de toque para defender la verdad. La fidelidad a las fuentes históricas usadas por la autora ejemplifica el tratamiento del Incario durante la primera parte del siglo XVIII. Los textos escritos acerca del pueblo peruano entonces trabajan a partir de la apropiación y ampliación de las crónicas españolas, con particular predilección por los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. El interés por las ficciones incanistas no disminuye después de 1750 y de hecho tal vez no haya disminuido siquiera en nuestro tiempo. Sin embargo, el tratamiento de las fuentes históricas cambia dramáticamente en la segunda mitad de aquel siglo. *Les Incas, ou la destruction de l'empire*, de Jean-François Marmontel (París, 1777), constituye el prototipo de lo que podría denominarse la segunda ola de la moda incanista. Publicado un año después que *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* de Adam Smith, *Les incas* presenta la Historia como debería haber sido, con poco respeto por la verdad histórica, construyendo un nuevo significado para la palabra verosimilitud, y explorando un nuevo tipo de apropiaciones de las crónicas de Indias. En el corazón de *Les incas* de Marmontel se encuentra *La découverte des Indes occidentales par les Espagnols* de Bartolomé de Las Casas (París, 1697). La impronta que esta poco conocida traducción de los tratados publicados por el dominico en 1552 deja en esta obra de Marmontel, nos permite revisar la influencia de las posiciones de Las Casas sobre el debate acerca de los derechos del hombre y la ley natural durante el Iluminismo. Este es el objetivo de nuestro artículo.

1. Algunos de ellos están siendo revisitados a través de lentes poscoloniales. Un excelente ejemplo de este tipo de trabajo es Suzanne Zantop. *Colonial fantasies: conquest, family, and nation in precolonial Germany: 1770-1870* (Chapel Hill, NC: Duke UP, 1997).

2. El texto era ampliamente conocido en toda Europa desde su primera traducción al francés en 1633.

## Derechos y tolerancia

Jean Francois Marmontel (1723-1799), protegido de Voltaire, colaborador de la *Encyclopedie* y editor del *Mercure de France* por casi un año, fue nombrado historiógrafo de Francia en 1772 (Vergereau-Dewey 2005, 30). No ha sido tratado favorablemente por la historia literaria pero en su tiempo era un personaje de gran visibilidad, y *Les incas* debe ser leído en diálogo con las discusiones del círculo de participantes en la *Encyclopedie* donde él ocupara un lugar importante. John Renwick (1999) nos recuerda, citando a Marmontel, que *Les incas* constituye una nota explicativa al capítulo XV de *Belisaire* (París, [1767] 1771), trabajo que fue motivo de fuertes enfrentamientos entre La Sorbona y los partidarios de las luces (1999, 24). La novela fue censurada por las autoridades eclesiásticas por considerarse una defensa del deísmo, es decir la creencia en la existencia de un Dios creador del universo pero sin necesidad de una religión organizada (Wagner 2003, 29). En ella, Belisario, anciano general, y el emperador Justiniano discuten el castigo que se debe dar a la disidencia. En el capítulo XV, explica Renwick (1999, 23), Marmontel argumentaba a favor de la tolerancia civil de los hugonotes en Francia. Belisario sostenía en este capítulo que todo buen hombre está con Dios, sabiendo que Dios lo ama. Para Belisario, Dios es bueno, indulgente, justo, “*ce à qui la conscience nous guide*” (ese al que la conciencia nos guía) (1767, 239). El capítulo discute también la relación entre Dios y rey, estableciendo que en ningún caso los gobernantes pueden ser ministros de la venganza divina, solo de su bondad (1764 244). Para Belisario, “*Le fanatisme n'est le plus souvent que l'envie, la cupidité, l'orgueil, l'ambition, la haine, la vengeance qui s'exercent au nom du ciel*” (El fanatismo no es en general más que la envidia, la codicia, el orgullo, la ambición, el odio, la venganza que se ejercen en nombre del cielo) (1767, 249). No hay duda de que la conquista del Nuevo Mundo ofrecía el marco perfecto para condenar el fanatismo religioso y esta es la finalidad principal de *Les incas*<sup>3</sup>.

Un nuevo tratamiento para las crónicas de Indias

La novela comienza con un *Preface* que contiene una extensa presentación histórica de la primera década posterior a la llegada de los europeos a América<sup>4</sup>. El *Preface* está plagado de notas al pie y finales que incluyen citas de fuentes primarias tales como Antonio de Herrera, el conde de Buffon, y fundamentalmente, Bartolomé de Las Casas en su *La découverte des Indes occidentales* (Marmontel 1777, 21). La insistencia en la exposición de fuentes continuará a lo largo de toda la novela, articulando una primera diferencia con las ficciones anteriores de temática americanista: las crónicas referidas se mezclan ahora libremente y se utilizan sin respeto de contextos geográficos o temporales. La preeminencia del Inca Garcilaso ha terminado; y con ella, el método para construir ficciones utilizando crónicas de Indias ha sufrido una transformación definitiva.

Al presentar el asunto del libro, Marmontel aclara su posición acerca de la Historia: “*Je n'ai eu pour les témoignages ni du respect ni du mépris. Rien de moins fidèle sans doute que les récits qu'on nous a faits de la conquête de l'Amérique. J'en ai pris ce qui m'a paru vraisemblable & intéressant*” (No he tenido por los testimonios ni respeto ni desprecio. Nada hay sin duda menos fiel que los relatos que nos han hecho de la conquista de América. He tomado solo lo que me ha parecido verosímil e interesante.) (Marmontel 1777, 19). Liberado de la obligación de la verdad, reconociendo la infidelidad de todo relato sobre la conquista, la historia factual deviene un material maleable para la ficción<sup>5</sup> en tanto contribuya a cumplir con el objetivo central de *Les incas*: separar religión de fanatismo (Marmontel 1777, 17).

El argumento se estructura a partir de una complicada reconstrucción de la historia. La novela cuenta con cincuenta y tres capítulos, organizados generalmente en dos volúmenes. Los primeros cinco se ubican en Quito, durante el tiempo de las fiestas del Sol, y se dedican a la presentación general de los incas y sus costumbres y tradiciones más fascinantes para el pueblo europeo (las vírgenes del Sol, la obligación de los

3. El narrador se encargará de insistir sobre ese objetivo a lo largo de toda la novela y el frontispicio. de la primera edición muestra en su grabado, diseñado bajo específicas instrucciones del autor, la religión defendiendo al mundo del fanatismo.

4. Desde el primer viaje de Colón hasta el establecimiento de la encomienda y la destrucción de los Xaraguas, masacre realizada hacia 1503, bajo el mando de Nicolás de Ovando (Marcus 101, Las Casas *Historia*, Libro I Cap. 9 1988).

5. La *Encyclopedie* define *vraisemblable*, como “*la verite, dit le P. Buffier, est quelque chose de si important pour l'homme, qu'il doit toujours chercher des moyens surs pour y arriver; et quand il ne le peut, il doit s'en dedommager en s'attachant a ce qui en approche le plus, qui est ce qu'on appelle vraisemblance*” (la verdad, dice el P. Buffier, es algo tan importante para el hombre que debe siempre buscar medios seguros para alcanzarla; y cuando no puede, debe protegerse aferrándose a lo que se le acerca más, que es lo que llamamos lo verosímil) (Jaucourt *encyclopedie.eu* 17 June 2019).

monarcas de ser justos hacia sus vasallos, la necesidad de la familia real de guiar a partir del ejemplo, la prescripción de dividir lo que se cultivaba entre el inca, el Sol y la comunidad, la obligación de proveer para aquellos que tuvieran necesidad, la responsabilidad compartida frente a los trabajos públicos, las estrictas regulaciones que pesaban sobre las familias y que borraban casi por completo la idea de la casa privada, etc.). Como en el tiempo de Graffigny, los incas aparecen como un modelo de buen gobierno, un imperio bajo el cual el pueblo se une a sus gobernantes a partir de regulaciones justas que “*rendoit les loix comme inutiles*” (volvía las leyes inútiles) (1777, 43).<sup>6</sup> Sin embargo, ya en el capítulo V, la falta de respeto por los relatos históricos se vuelve clara cuando “*des infortunés, chassés de leur patrie*” (los desgraciados, expulsados de su patria) (Marmontel 1777, 68) piden albergue al inca Ataliba. Son “*le triste débris de la famille de Montezume, fuyant le joug des Espagnols, & qui, de rivage en rivage, cherche un refuge impénétrable aux poursuites de ses tyrans*” (son los tristes restos de la familia de Moctezuma, escapando del yugo de los españoles, y que, de río en río, buscan un refugio impenetrable a la persecución de los tiranos) (Marmontel 1777, 68). Este cambio en la historia de la conquista de América es solo el comienzo de las alteraciones que el texto de Marmontel introduce. En *Les incas*, y su ‘mejor versión de la historia’, los mexicanos luchan junto a los incas contra los españoles, Bartolomé de Las Casas viaja con Pizarro, que lo respeta hasta la adoración, Atahualpa es un príncipe magnánimo y un español cambia de bando. Sin embargo, debemos aclararlo desde ahora, todo termina mal e incas y mexicanos son derrotados aun en esta versión. Para Marmontel, no hay necesidad de respetar la historia factual, mientras la historia del espíritu sea mantenida. *Les incas* busca ser parte del debate alrededor del concepto de fanatismo religioso y toda transformación del relato histórico aceptado como verdadero hasta entonces busca explicitar contradicciones ya existentes en él. Para ese fin, Bartolomé de Las Casas y sus escritos son centrales para la novela. En esto radica el nuevo tratamiento de las crónicas de Indias.

La novela está construida a partir del desarrollo de distintas líneas narrativas articuladas alrededor de personajes claves: Atahualpa, Pizarro, Bartolomé de Las Casas y Alonzo de Molina. Todos ellos, ficcionales e históricos, son construidos como héroes. Cada uno constituye un punto de vista para una secuencia narrativa que es interrumpida para presentar la historia de otro personaje. Este mecanismo es constante hasta el punto en que todas las historias se entremezclan para convertirse en una, lo que marca el fin del relato.

La novela comienza en Quito, como hemos mencionado, precisamente en la gran fiesta del Sol cuando las vírgenes le son dedicadas. De esta manera se ofrece al lector una escena bien conocida para el público de entonces.<sup>7</sup> Este inicio introduce una aparente predominancia de una perspectiva ‘nativa’. El narrador en tercera persona presenta con detalle costumbres y hechos históricos a partir del relato de la fiesta, pero otorga en largas secciones la voz a los habitantes locales. Basada en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, esta presentación busca no solo establecer la bondad de los gobernantes incas, y la magnificencia de su civilización, sino también introducir el conflicto entre Atahualpa y Huascar, los dos hermanos cuya disputa por la herencia del imperio se presenta como causa de su destrucción.

Cuando el capítulo V introduce a los sobrevivientes de la corte azteca en la corte inca, la trama de la novela se separa de los eventos históricos. Los relatos de los mexicas sobre el horror de la conquista duran por tres capítulos y narran la toma de México desde los ojos de los conquistados. Narran para prevenir al inca, para que evite lo que condenara a los mexicas: “*l’orgueil et l’indolence*” (el orgullo y la indolencia) de Montezuma, “*sa foiblesse et son imprudence*” (su debilidad y su imprudencia) (1777, 72). Ataliba, y el lector, conoce primera vez por la boca de los mexicas al rival español y la destrucción que imparte. Las historias despliegan una estudiada crueldad en los conquistadores, presentados en estos relatos como “*dénaturés*” (desnaturalizados) (1777, 130), monstruos (1777, 131); solo preocupados por su propia codicia, oponiendo “*à la ferocité des tigres*”, “*la douceur des agneaux*” (a la ferocidad de los tigres, la dulzura de los corderos) (1777, 130).

El relato presenta también al Dios cristiano “*adorent un tigre comme eux. Il nous annoncent un Dieu de paix, un Dieu propice & débonnaire; c’est un piège qu’ils tendent à la crédulité. Leur Dieu est cruel (a), implacable, & mille fois plus altéré de sang que tous les dieux qu’il a vaincus*” (adoran a un tigre como ellos. Nos anuncian

6. Debemos mencionar que el capítulo presenta las principales características de la sociedad inca a través de la lectura de un “*livre auguste ... composé des cordons de mille couleurs*” (libro augusto... compuesto de cordones de mil colores) (1777, 36), dando al inca y su pueblo la más importante marca de civilización en la época, la escritura. Para la relación entre escritura y quipu durante el siglo XVII, véase Macchi 2018.

7. No solo *Lettres d’une Péruvienne* abre su ficción en el mismo espacio, sino que la misma escena se encontrará representada en *Mille et une heures y Alzire*. Véase Macchi 2009, capítulo 3.

un Dios de paz, un Dios propicio y manso, es una trampa que tienden a la credulidad. Su Dios es cruel (a), implacable, y mil veces más alterado por la sangre que todos los dioses que ha vencido) (1777, 90). La nota (a) envía al lector a *La Découverte des Indes occidentales* by Bartolome de Las Casas, volumen publicado en 1697 en París (1777, 180). El libro contiene no solo la traducción de la *Brevísima relación*, sino también una versión de los otros cinco tratados publicados en Sevilla en 1552.<sup>8</sup> En este caso, la referencia es a *Entre los remedios*, parte del voluminoso tratado presentado por Las Casas en 1542 en el encuentro de Valladolid convocado por Carlos V para decidir sobre la reforma del gobierno de las Indias. El texto publicado constituye el octavo remedio propuesto, considerado por Las Casas el más importante, que sostiene que los indígenas deberían ser considerados vasallos libres de las coronas de Castilla y León, argumentando su punto en veinte razones (Hernández 1988, 287). En la traducción de 1697, el texto se encuentra reducido y las razones no se separan. Lo que el dirigente mexicana expresa es parte de la tercera razón, señalando el comportamiento de los españoles como contrario a la ley natural (Marmontel 1777, 302).

Si bien esta es la primera cita del texto de Las Casas, un lector familiarizado con sus textos ha observado ya con claridad que las palabras y posiciones del dominico han aparecido con anterioridad en la novela. De hecho, la completa presentación que hacen los mexicanos de los españoles parece reproducir la visión que de ellos da la *Brevísima*. Aún más, el corazón de la historia de los mexicanos parece ubicarse en un desarrollo del tratado *Entre los remedios*, donde la crueldad y codicia de los españoles impide toda posibilidad de conversión católica (Las Casas 1992, 295).

### Bartolomé de Las Casas y la ley natural en el siglo XVIII

*La decouverte des Indes occidentales*, de Bartolomé de Las Casas, constituye el espinazo de *Les incas*, inaugurando un nuevo tratamiento de las crónicas en las ficciones. Las teorías de Las Casas no son solo fuente para el marco histórico; son la influencia filosófica central en la novela de Marmontel. Aún más, el argumento de *Les incas* da existencia a lo que el lector de Las Casas puede imaginar que Las Casas creyó que podría haber pasado en el Nuevo Mundo si hubiera habido gente con buenos corazones entre los conquistadores.

Cuando los mexicanos describen la presentación del Dios católico que Cortés hace a Ataliba, y la destrucción de sus ídolos, el mexicano explica el alivio que su pueblo había sentido al saber que sus dioses estaban en ruinas. Es entonces que el inca reflexiona, “*il n’ est pas dans l’ homme, d’ aimer, d’ adorer autre chose qu’ un etre juste & bienfaisant*” (89) (no está en el hombre amar, adorar, otra cosa que un ser justo y benéfico). La típica predilección europea del período por el ordenado imperio inca es explícita. Esta corta referencia ubica a los incas por sobre sus contrapartes mexicanos pero al mismo tiempo apunta a la relación entre los pueblos indígenas y la ley natural. Los incas de Marmontel están guiados por la luz natural, y en esto se articula el diálogo con el agitado debate alrededor de las ideas de tolerancia religiosa que caracteriza al siglo XVIII. Como hemos ya mencionado, esta historia es una respuesta más de Marmontel a la violencia religiosa desatada por la Reforma (Parkin 2013, xi-xii).<sup>9</sup>

Según Jon Parkin, en el debate que rodea al tema de la tolerancia religiosa durante el siglo XVIII, “*natural jurisprudential thinking (was) preparing the ground for the emergence of secular thought*” (el pensamiento de la jurisprudencia natural estaba preparando el terreno para la emergencia de un pensamiento secular) que finalizaría por emancipar la discusión de la relación política y social de una fusión letal entre teología y política (xiii). Los principios de la ley natural eran evocados en ese momento para sostener “*a civilized social existence was best secured by an omniscient civil sovereign whose responsibility for civil order entitled it to jurisdiction over the external actions of churches and believers*” (Parkin 2013, xv) (una existencia social civilizada estaba mejor asegurada por un soberano civil todopoderoso cuya responsabilidad por orden social lo autorizaba para tener jurisdicción sobre las acciones externas de iglesias y creyentes). Grotius (1583-1646) reconocido por Ernest Cassirer (1932) como el primer campeón del movimiento que crece

8. Entre los remedios 173 a 205, *Tratado comprobatorio* (part) 206- 111, XXX *Proposiciones* 211 a 227, *Disputa entre Bartolomé de Las Casas y el doctor Sepúlveda* (228-280) y *Tratado sobre los indios que se han hecho esclavos* (part).

9. Recordemos que desde la anulación del edicto de Nantes en 1685, la minoría protestante francesa fue sistemáticamente perseguida. Para una presentación completa acerca del debate sobre tolerancia, véase *The Huguenots and the French Opinion, 1665-1787: The enlightenment Debate on Toleration* by Geoffrey Adams.

alrededor de los derechos naturales en su sentido moderno (Cassirer, 267), ya había concebido la ley natural como “*those rules which nature alone prescribes to man, in order to conduct him safely to the end which everyone has (...) true and solid happiness*” (aquellas reglas que solo la naturaleza prescribe al hombre para conducirlo con seguridad al fin que todos merecen...verdadera y sólida felicidad) (tal como lo explica J. J. Burlamaqui en 1747 al popularizar la doctrina de Grotius en Europa).<sup>10</sup> La relación entre ley natural humana y leyes divinas fue transformada y la primera no fue más considerada subordinada a la segunda, como lo había sido en los siglos anteriores (Burlamaqui 2-4). Es necesario mencionar también que *ius naturalis* podría ser traducido como ley natural pero también como derecho natural (Pennington 2018, *Rights* 3), señalando la íntima conexión entre la emergencia de los derechos en la jurisprudencia europea y el pensamiento teológico.

Bartolomé de Las Casas, que sabemos tenía dos títulos en ley canónica (Adorno 3), y era “part of a general movement of adapting ecclesiological and canon law concepts to political theory” (Pennington en Adorno 5), también había utilizado el concepto de ley natural en su escritura. En 1552, José Cárdenas Bunsen (81) nota que Las Casas condenó lo que se hizo en las Indias como contrario a los derechos naturales, divinos y de las naciones en sus *Avisos y reglas para confesores* (Las Casas 1552, 375) y en *Entre los remedios*, para argumentar contra la legitimidad de la encomienda. El dominico sostiene que no había habido consentimiento de los naturales para entregar su libertad como los derechos naturales, divinos y canónicos, e imperiales requerían (Las Casas 1552, 329 -razón nona). Aún más, Cárdenas Bunsen nos recuerda que Las Casas argumentaría que ninguna ley que fuera contra la ley natural o divina debía ser obedecida (81) (Las Casas, *Tratado sobre los indios que han sido hechos esclavos*, 1992, 241). Según Cárdenas Bunsen, Las Casas se refiere al *Corpus iuris canonici*, y concibe la ley natural como identificada con el Gospel y la ley mosaica, pero conteniendo un principio central que indica que es necesario hacer el bien y evitar el mal (Bunsen, 83). La insistencia en la ley natural como una limitación a la autoridad del príncipe y del papa en Las Casas (Pennington, *The Prince*, 273; Las Casas, ex *Avisos*, 375) nos deja percibir una definición que no se encuentra distante de la que Francisco de Vitoria utiliza al sostener que “*the right of the majority of people to render their consent in political matters was also a norm of natural law*” (Pennington *Supplement* 419) (el derecho de la mayoría a consentir en asuntos políticos era también una norma de la ley natural). En Las Casas, de acuerdo con Bunsen (86), la definición de ley natural sigue las concepciones de Santo Tomás de Aquino, “*Natural law has its origins in human nature. This nature is the same in all human beings. Reason is the foundation upon which all natural law is based. The primary goal of natural law is to direct human beings towards the good*” (Pennington, *Supplement*, 419) (la ley natural tiene sus orígenes en la ley humana. Esta naturaleza es la misma en todos los seres humanos. La razón es la fundación sobre la cual toda ley natural se basa. El fin primario de la ley natural es dirigir a los seres humanos hacia el bien). Este específico significado es el que reaparece en el siglo XVIII y *Les incas*.

La elección de Marmontel de Bartolomé de Las Casas resulta entonces evidente. En la novela, no solo encontramos los escritos y las teorías de Las Casas puestos en acción a través del argumento, sino que el dominico mismo deviene personaje y es literalmente el centro de la historia.

### Las Casas, personaje

La línea argumentativa que comienza en el capítulo XI, se concentra alrededor de los españoles y la conquista del Perú. Bartolomé de Las Casas se encuentra en ese capítulo, presentando una segunda alteración a la historia verdadera. En esta historia, a pedido de Alonzo de Molina, bravo joven español y amigo del dominico, se une a la expedición de Pizarro al Perú y se embarca con él desde Panamá. A lo largo de la novela, Alonzo de Molina funciona como alter ego de Las Casas y punto de vista privilegiado para la conquista. Molina se había unido al grupo de Pizarro por la gloria de su empresa, aunque rechazando todo mal tratamiento de las personas de los pueblos indígenas. Es decir, Molina sostiene como Las Casas que otro tipo de

10. El término ley natural, explica K. Pennington, fue acuñado por los romanos y comprendido “right reason that was congruent with nature” y por lo tanto, “eternal, immutable, and unchangeable” (2004, 417). Sin embargo, los juristas medievales expandieron la definición y la ubicaron en el pináculo de la jerarquía de leyes. Es durante este período que la fuente de la ley natural se mueve del comportamiento de las criaturas a Dios (2004, 417).

conquista es posible, representando lo que en los términos de Albert Memmi (1957) sería designado como el colonizador que rechaza. Su rol en la novela demostrará, como Memmi mismo sostiene en sus ensayos, que tal posición es imposible de sostener (Memmi 73).

En esta versión de la historia, Pizarro tiene hacia Las Casas un profundo respeto, y comparte sus principios. Como Alonso de Molina, su decisión de participar en la conquista del Nuevo Mundo está basada en lo que él denomina "*La noble ambition de rendre nos noms immortels*" (1777 197), el deseo de dar al mundo "*un exemple encore inouï d'audace & intrépidité*" (1777 197). Sin embargo, es su cercanía a las posturas de Las Casas la que construye su heroicidad y lo aleja del personaje histórico. En *Les incas*, Pizarro no solo es amigo de Las Casas, sino que se encuentra en constante oposición con Fernando de Luque, Diego de Almagro y Vicente de Valverde, por ser partidario de la moderación y la justicia. Su deseo de éxito, sin embargo, lo hace ceder a las circunstancias y presiones externas (1777, 147).

El dominico abandona rápidamente la expedición. Ya en el capítulo XII, después de escuchar los planes de Pizarro para la conquista, pide que los miembros de pueblos indígenas sean considerados como sujetos libres (Marmontel 1777, 134); 117 en el *Octavo Remedio* (Las Casas 1992, 293) (Las Casas, 1697, 174). Aún si Pizarro promete a Las Casas buen tratamiento y respeto para los pueblos indígenas y sus posesiones, Fernando de Luque se opone en un parlamento que refleja los argumentos de Ginés de Sepúlveda para justificar la guerra contra los habitantes locales (Las Casas 1697, 231-233). Luque es sostenido por Valverde, "*homme, le plus noir, le plus dissimulé que l'Espagne eût produit, pour le malheur du nouveau monde*" (1777, 139) según el narrador, quien recordando la donación papal de los territorios, demanda una conversión rápida de los salvajes, por fuerza pero sin abusos (1777, 141). Pizarro desapruueba pero tolera, por lo que Las Casas decide dejar la expedición. Alonso de Molina permanece, convencido de que podrá hacer que Pizarro respete su promesa inicial.

En su viaje de regreso, después de dejar finalmente a Pizarro y su expedición, Las Casas encuentra un grupo de habitantes de los pueblos locales que, conscientes de su piadoso rol en la defensa de los nativos, le pide que los acompañe y les enseñe. Este capítulo ofrece un ejemplo de la conquista deseada. Con su visita, el hijo de Gonzalo Dávila mismo, quien estaba cautivo en el pueblo, será convertido de ardiente defensor de la conquista en partidario de los nativos, o en términos de Memmi, de colonialista en colonizador que rechaza. La conquista del Perú está contada desde el bando español desde el capítulo XVII al XIX, en el capítulo XXII, desde el XLI al XLVI, y finalmente las líneas de argumento se unifican desde el capítulo XLVIII al LIII. En el capítulo XIX, la transición de la historia de los españoles a la de los nativos se da a través del personaje de Alonso de Molina quien abandona el grupo cuando las reales intenciones de la expedición le quedan claras finalmente en los crueles planes de Pedro de Candía, no condenados por Pizarro (Marmontel 1777, 204). Aun si la historia de aquellos que van a ser conquistados ocupa más de la mitad de los capítulos del libro, el punto de vista es siempre español. Un episodio explica claramente la jerarquía en esta historia. Cuando Molina deja a Pizarro, encuentra un pueblo donde conoce al rey de Tumbes. Después de escuchar las razones por las que se encuentra solo en su tierra, el rey le ofrece a Molina su corona diciendo: "*J'ai ton courage & ta bonte, mais je n'ai pas tes lumières. Prends ma place, regne sur nous*" (1777, 208). En otras palabras, el rey elige ser conquistado. Si bien se basa en la ley natural y sostiene los derechos de los pueblos indígenas a su libertad (1777, 108) y a la propiedad (1777, 104), en Marmontel no hay ni siquiera imaginada una existencia independiente para los pueblos nativos. La perfección de las leyes, las costumbres y la religión de los pueblos locales necesitan de la ayuda y guía que Europa ofrece. Para esto, Alonso de Molina es el buen mediador.<sup>11</sup> La principal innovación que Marmontel ofrece a los postulados de Las Casas es que si la *Brevisima* (y el Inca Garcilaso) presentaban a los nativos como ovejas en las garras de tigres, protocristianos listos para ser convertidos a través del ejemplo y la prédica, Marmontel y a través de él todo el siglo XVIII, desplaza a Dios de la ecuación, instalando en su lugar las leyes naturales, lo que en ese momento significaba las leyes de la razón. Pero las luces siguen siendo europeas.

Recordemos que durante el siglo XVIII, buscando la matematización de los derechos, Pufendorf y otros pensadores reinterpretaron el concepto de derecho natural y lo situaron tal como la ley natural, como independiente del dogma teológico y del estado. Constituía en este contexto un derecho previo a todo poder divino o humano, válido e independiente de estos, fundado solo en la pura razón, y que ningún

11. Después de conocer al inca en Quito (Chapter XXI), Alonso se vuelve consejero de Ataliba (Chapter XXV), y busca facilitar las relaciones con su hermano en Cuzco (Chapter XXVI).

pronunciamiento del poder podía invalidar en tanto era pura emanación de la idea del bien (Cassirer [1932] 2009, 268). En vez de originarse en Dios, la fuente del derecho era ahora reconocida en la naturaleza misma. De esta manera se sostenía la autonomía del conocimiento jurídico, en tanto pertenecía a la naturaleza toda verdad que no necesita revelación, y que es iluminada en sí misma. Esta es la concepción que Rousseau sostiene en su *L'Esprit des Lois*. En este marco, hay normas jurídicas que son inmutables y universales. Voltaire, recordemos amigo cercano y mentor de Marmonel, pensaba que existían principios morales universales no porque hubiera ideas innatas, sino porque cada ser racional podía encontrarlos. A esta luz, hay un carácter inmutable en la moralidad misma (Cassirer [1932] 2009, 278). En *Les incas*, los pueblos andinos pueden reconocer el bien y aceptarlo.

Hay muchos ejemplos de esta concepción entre las acciones de los miembros de los pueblos indígenas representados en *Les incas, ou la destruction de l'empire*. El encuentro de Cajamarca entre Pizarro, Valverde y Ataliba es el mejor de ellos.

### Cajamarca bajo la luz natural

En el texto del Inca Garcilaso, Pizarro no habla en Cajamarca. Hernando de Soto es el que presenta la embajada al Inca, no lejos de aquel poblado del noreste andino, en el capítulo XX del libro I de la *Historia general del Perú*. En ese mismo capítulo se introduce a Felipillo, mal traductor, responsable de los malentendidos que provocan el ataque de los españoles en Cajamarca y en última instancia, la conquista. En Garcilaso, Hernando de Soto explica los poderes del Papa y del rey y requiere ser recibido para presentar la ley divina que daría gran beneficio al inca y su pueblo. Sin embargo, Garcilaso cuenta, esto no fue lo traducido. Atahualpa quien desde que escuchara de la llegada de los españoles estaba complacido de conocer a los hijos de Viracocha, responde en términos conciliatorios, reconociendo la autoridad de los llegados, anunciados ya por Viracocha como los destinados a gobernar su imperio (Garcilaso 1617, 16). Pide explicaciones acerca de cómo reconciliar las muertes y la destrucción que la llegada de los españoles había traído a su pueblo con el deseo de amistad y paz explicado por los embajadores. Sin embargo, Atahualpa repite que los españoles podían hacer “de nosotros lo que quisieredes” (ídem).

Marmontel modifica significativamente el encuentro de Cajamarca y los eventos anteriores. El encuentro aparece en el capítulo XLIX. El capítulo XLVIII incluye la llegada de dos cartas para Alonzo, quien es consejero de Atahualpa. Una de las cartas fue escrita por Pizarro e incluye otra escrita por Las Casas. En ambas se le pide actuar como mediador entre españoles e incas para evitar más muertes. Pizarro pide por un “*doux accueil de la part de vos peuples*” (211) (dulce recibimiento de la parte de vuestros pueblos), porque “*la foule est aveugle, inquiète, & sur-tout avide; & c'est elle, je vous l'avoue, que je crains de voir m'échapper*” (211) (la masa es ciega, inquieta y sobre todo, ávida). La carta de Las Casas funciona como garantía de las palabras de Pizarro quien para entonces era poco confiable, “*Pizarro pense comme nous. Il sent qu'il est plus beau d'être le protecteur & le pere des Indiens, que leur vainqueur & leur tyran. Unissez-vous a lui, pour lui concilier leur estime & leur bienveillance: il en ai digne comme vous*” (212) (Pizarro piensa como nosotros. Siente que es más bello ser protector y padre de los indios que su vencedor y su tirano. Uníos a él para conciliar su estima y su benevolencia: él es digno como Uds.). Molina obedecerá a Las Casas e intercederá para convencer a Ataliba de las buenas intenciones de Pizarro y la necesidad de escucharlo.

En la versión de Marmontel, el encuentro de Cajamarca ocurre gracias a Molina y el personaje de Felipillo ha desaparecido. En este encuentro, Pizarro se acerca al inca y presenta su propia embajada apelando a la ley natural. En su parlamento, presenta la conquista que lleva a cabo, en directo paralelo a la que Manco Capac realizara,

*Lorsque les incas tes aieux ont fondé cet empire, & rangé sous leurs loix les peuples de ce continent, ils leur ont dit: nous vous apportons un culte, des arts & des lois qui vous rendront meilleurs & plus heureux. Voilà le titre de leur conquête. Ce titre est le mien, & comme eux n'aurai pas de peine à te persuader que nous sommes supérieures, par l'industrie & les lumières à tous les peuples de ce monde. Ce sont les fruits de trois mille ans de travaux & d'expérience, dont nous venons vous enrichir. Dans vos loix, je ne changerai que ce que tu croiras toi-même utile d'y changer, pour le bien de tes peuples (...). (II 220) (Cuando los incas, tus ancestros, fundaron este imperio, y ordenaron bajo sus leyes los pueblos de este continente, dijeron: les traemos un*

culto, artes y las leyes que os volverán mejores y más felices. He aquí el título de su conquista. Ese título es el mío, y como ellos no tendré dificultad en persuadirte de que somos superiores, por la industria y las luces a todos los pueblos de este mundo. Son los frutos de tres mil años de trabajo y de experiencia, de los que venimos a enriqueceros. En vuestras leyes, no cambiaré nada que tú no creas útil de cambiar, por el bien de tus pueblos.)

En las palabras de Pizarro, el tributo “*n'est que le partage d'un bien que vous prodigue la nature, & qu'elle nous a refuse*” (II 220) (no es más que compartir un bien (el oro) que os prodiga la naturaleza y que nos niega). Más aún, lo presenta como un intercambio: “*en échange de l'or nous vous apportons le fer*” (a cambio del oro, les traemos el hierro), y animales, frutas y remedios “*pour subvenir à ses besoins, pour ajouter à ses plaisirs*” (II 220) (para proveer a sus necesidades y aumentar sus placeres). Todo esto a cambio del oro, “*cette poussiere brillante dont vous etes assez heureux pour ne pas sentir le besoin*” (220) (ese polvo brillante del cual tenéis bastante como para no sentir la necesidad). En respuesta a esta proposición, el inca explica que no ve sino justicia en el argumento de Pizarro, y anuncia que las montañas donde el oro está ubicado serían abiertas a los castellanos y que le parece aún poco para pagar la amistad de un pueblo iluminado que compartiría sus luces y la alianza de un gran rey (221). Pizarro continúa entonces presentando a su Dios como superior al Sol,

*Inca, ne t'en offense point: ce bel astre, dont tes aieux se disoient les enfants, est sans doute la plus frappante des merveilles de la nature; mais il est lui-même sorti des mains de l'Être créateur; il ne fait que lui obéir, en donnat sa lumière au monde...* (303). (Inca, no te ofendas: ese bello astro, del que tus ancestros se decían hijos, es sin duda la más sorprendente maravilla de la naturaleza; pero no es sino salido de las manos del ser creador; no hace más que obedecer, dando su luz al mundo.)

Como John Renwick observa, es la razón la que conquista al Incario cuando el inca pide: “*Viens nous instruire, nous éclairer de ta raison, nous enrichir de ta sagesse; & sois sur de trouver des coeurs dociles & reconnoissants*” (II 306) (Ven a instruirnos, iluminarnos con tu razón, enriquecernos con tu sabiduría; encontrarás nuestros corazones dóciles y reconocidos). En su traducción de *Le droit de la nature et des gens*, del barón de Pufendorf, Jean de Barbeyrac, luego de reconocer que Dios, como padre y autor del género humano prescribe a todos los hombres sin excepción deberes que buscan procurarles la felicidad (ii), afirma que “*Dieu a sans doute voulu, que ceux à qui sa Providence fournit de plus grands Moyens e cultiver leur Esprit, fissent part de leurs connaissances à ceux qui ne pourroient d'eux mêmes en aquérir si aisément ou dans un si haut degré*” (xxii) (Dios sin duda ha querido que aquellos a quienes su providencia provee de los más grandes medios para cultivar su espíritu, hicieran parte de sus conocimientos a aquellos que no podrían por sí mismos adquirirlos fácilmente o en un tal alto grado). Como se observa en su traducción, el Dios de Pufendorf constituye una noción innata del hombre. Es ese el Dios que Pizarro parece evocar en su discurso. Es en este punto, que el fanatismo, personificado por Valverde, condena al Incario.

En su *Traité sur la tolérance* (París 1762), Voltaire dirige una plegaria al Dios de todos los seres y todos los tiempos (Pomeau, 2). Bajo ese mismo Dios, Marmontel opone Pizarro y Valverde, haciendo de este último un fanático, intolerante, atado a las prácticas y no a Dios. En el capítulo XLIX, Pizarro y Ataliba parecen ponerse de acuerdo sobre un Dios que en esencia guía hacia el bien general. La intervención de Valverde, una versión del requerimiento de Palacios Rubio que presenta las especificidades de la religión católica, no puede ser comprendida ni por el inca ni por el lector. En ese contexto, para Ataliba el libro permanece obviamente en silencio (II 1777, 308), y el cura, “*fanatique, transporté par la fureur*” (ídem) (fanático, transportado por la furia), llama al ataque. Cuando el encuentro se vuelve traición y las tropas de Pizarro atacan a los habitantes locales, Alonzo liderará a los soldados del inca en un ataque contra los españoles, caerá herido en la batalla y morirá por su propia mano en el capítulo siguiente.<sup>12</sup>

En la historia de Marmontel, Pizarro captura a Ataliba solo para protegerlo y Valverde se enfurece porque su parlamento demostró que “*Au lieu d'une conquête c'étoit une alliance, un commerce au lieu d'un tribut, qu'il sollicitoit humblement*” (II 317) (En vez de una conquista, era una alianza, un comercio en vez de un tributo, que él solicitaba humildemente). Considera que, en relación con la religión, Pizarro habla como un impío,

12. Después de despertar entre los españoles, que lo han ‘rescatado’, Molina se arranca las vendas y muere poco después (Marmontel 1777, 236).

sin osar exponer la fe cristiana y sus misterios, sin osar parecer cristiano (317). Buscando un terreno común con Ataliba, el parlamento de Pizarro modela la tolerancia. Es luego de escuchar su discurso que Valverde persuade a los soldados de levantarse contra Pizarro y atacar.

Si bien el relato de Cajamarca que realiza Marmontel recuerda fuertemente al del Inca Garcilaso, Marmontel refiere a Benzoni y Agustín de Zárate en los capítulos relacionados con Quito, Cuzco y los incas.<sup>13</sup> Sin embargo, el relato de Garcilaso es la única versión donde el control de Pizarro sobre sus tropas puede ser puesto en duda, en tanto el ataque ocurre sin orden explícita y la comparación entre la conquista española y la inca, si bien no expresada, se encuentra en todo momento implícita. Podemos considerar, reconociendo la lectura íntima de los textos de Las Casas en *Les incas*, que el texto de Marmontel subraya una relación existente entre Las Casas y Garcilaso. José Cárdenas Bunsen, en “Polémica versus representación: el inca Garcilaso frente a Gomara y Las Casas”, ha estudiado la relación entre los *Comentarios reales* y el legado de Las Casas. Reconociendo que Garcilaso había conocido los tratados publicados en 1552 por Las Casas, Bunsen señala que Garcilaso abraza la posición de Las Casas sobre la legitimidad de los señores naturales, y apunta al progreso del inca hacia un abandono de toda práctica contraria a la ley natural. Garcilaso considera que con el “único sostén de la lumbre natural, los incas habían llegado a concebir el monoteísmo y niega que profesaran cualquier concepción que dependiera de la revelación” (Bunsen). En consecuencia, Garcilaso considera que la teología natural de los nativos es limitada a los elementos que pueden ser encontrados dentro del espacio de la razón natural. En palabras de Bunsen, “los incas consiguieron determinar cuánto les era posible alcanzar sin la revelación y sin caer muy a fondo en trampantojos diabólicos” (402).

### Un giro más

*Les incas* desarrolla las teorías de Las Casas y la novela debe ser considerada como una lectura de los tratados de 1552. Es sin ninguna duda una pieza clave en la canonización del dominico y explica su importancia en el debate de los derechos modernos.

Bartolomé de Las Casas, en tanto personaje fundamental de la novela, personifica las mayores alteraciones históricas. Hemos ya mencionado que participa en la expedición de Pizarro y es su amigo, hechos imposibles en la historia verdadera. Sin embargo, hay un episodio que está aún más alejado de cualquier verdad histórica. En su viaje de regreso a España (capítulo XLIII), Pizarro se entera de que Las Casas ha caído enfermo mortalmente en la *Española*. Lo visita antes de pasar a Perú y lo encuentra extremadamente débil pero con la calma del inocente (1777, II, 216). Pizarro le promete buscar tal muerte y “*apprendre à ma patrie à conquérir sans opprimer*” (1777 II, 217) (enseñar a su patria a conquistar sin oprimir). A pedido de Las Casas, Pizarro cuenta la partida de Molina para unirse a los indígenas y el “*sprit de la nouvelle cour d’Espagne*” (ídem) (el espíritu de la nueva corte de España), tomando el espectáculo de un auto de fe como ejemplo de lo que encontró en la corte. En su respuesta, Las Casas da un discurso acerca de Dios, que es de hecho un discurso contra el fanatismo, donde poder, ambición, codicia y orgullo son los pecados que se ocultan detrás del altar. “*Dieu est immuable; la vérité l’est comme lui. Ni l’un ni l’autre n’a besoin de la faveur d’une cour avare, et d’une populace avide*” (161) (Dios es inmutable; la verdad es como él. Ni uno ni otro tiene necesidad del favor de una corte avara ni un populacho ávido). Y continúa señalando que Dios no ha dado a nadie el derecho de forzar una religión, ni de anunciar su ley con un puñal en la mano (1777, II, 220). Es un discurso claro y efectivo contra la Inquisición, que reconoce como un caso extremo de fanatismo.

Entonces llegan el cacique Enrique y su esposa, quienes escondidos de los españoles en las montañas de la isla, habían sabido de la mortal enfermedad de Las Casas y, corriendo grandes riesgos, habían decidido salvarlo. La joven pareja había perdido un hijo recientemente y Enrique sabía que la enfermedad del dominico podía ser curada con leche materna. Frente a Las Casas, el cacique habla: “*Viens ma femme, & presente à mon père ces deux sources de la santé. Je donnerois pour lui ma vie; & si tu prolonges la sienne, je chérirai jusqu’au dernier soupir le sein qui l’aura allaité*” (1777, II, 226) (Ven, mi mujer, y presenta a mi

13. Benzoni y su *Histoire du Nouveau Monde*, livre 3, aparece en las notas al pie de los distintos capítulos. En ese capítulo se narran los eventos de Cajamarca. Sin embargo, Benzoni no afirma que Pizarro habla en ese encuentro, solo Valverde quien llama al ataque luego de su conversación con Atahualpa, cuando cae el libro (563). Agustín de Zárate es otro de los autores referidos en estos capítulos, sin embargo, en el capítulo IV donde los eventos de Cajamarca se cuentan, es nuevamente Valverde quien habla, no Pizarro (113).

padre esas dos fuentes de salud. Yo daría por él mi vida; y si tú prolongas la suya, yo adoraré hasta el último suspiro el seno que lo haya amamantado). Las Casas trata de rechazar la oferta; sin embargo, Enriquillo insiste señalando que Las Casas es el único amigo y protector que los indígenas tienen. La mujer completa el argumento, “*que crains-tu, homme de paix & de douceur? Ne suis-je pas ta fille? N’es-tu pas notre père? Mon bien-aimé me l’a tant dit! Il donneroit pour toi son sang. Moi, je t’offre mon lait*” (1777, II 227) (¿qué temas, hombre de paz y suavidad? ¿No soy tu hija? ¿No eres nuestro padre? ¡Mi bienamado me lo ha dicho tanto! Él daría por ti su sangre. Yo te ofrezco mi leche). Finalmente, Las Casas, conmovido por las palabras de la joven, le permitió no volver a alejarse de él.

Jutta Sperling menciona que la leche materna era antiguamente utilizada como cura para enfermedades de ojos, gota, tuberculosis y fatiga, fundamentalmente para hombres ancianos y que en la *Encyclopedie* la leche materna era reconocida como un remedio eficiente contra la consunción en los hombres siempre y cuando “*its rather tempting mode of presentation did not lead to sexual arousal*” (51) (su modo de presentación bastante tentador no llevará a excitación sexual). En su obra, demuestra que la práctica de dar el pecho a adultos, entre mujeres o mujeres y hombres era un elemento integral del repertorio terapéutico de los médicos al menos hasta el siglo XVIII (52). Hay también una connotación de caridad cristiana en la práctica, evocando la historia de Miko y Pero, una hija que da el pecho a su padre que había sido condenado a morir de hambre por los romanos (50). Siguiendo a Sperling, la escena podría ser interpretada como un nuevo tipo de mestizaje, la construcción de una suerte de parentesco, establecido por la leche, el cuidado y la adopción más que por la reproducción sexual y la violación “*It proposes to re-imagine the colonial project as a traditionally gendered but pacified version of Europe-American symbiosis, within which Europe would be granted guilt free unlimited access to America’s natural resources in exchange for a truly charitable and enlightened that is French form of Catholicism*” (50) (Propone reimaginar el proyecto colonial como una versión tradicionalmente genérica pero pacífica de la simbiosis Europa-América, dentro de la cual Europa conseguiría un acceso ilimitado y libre culpa a los recursos naturales de América a cambio de un catolicismo verdaderamente caritativo e ilustrado, es decir, francés.)

El episodio, con sus tonos eróticos subrayados en la ilustración que acompaña la escena, debe ser leído en tándem con otro incluido en el capítulo XXIII donde Pizarro y sus hombres encuentran un pueblo indígena en “Mendoce Islands”, que los recibe con gran placer y comparte con ellos todo lo que tienen. Allí, “*de jeunes filles, belles comme les nymphes, & comme elles a demi nues, apportent dans des corbeilles les fruits que leurs mains ont cueillis. Il en est un que la nature semble avoir destiné comme un lait nourissant a ranimer l’homme affaibli par la vieillesse ou par la maladie*” (1777, I, 303) (jóvenes bellas como ninfas y como ellas semi desnudas, traían canastas con frutas que sus manos habían recogido. Había una que la naturaleza había destinado como leche nutritiva para reanimar al hombre debilitado por la vejez o la enfermedad). En este pueblo, el amor es libre (248). Pizarro y sus hombres serán invitados a las danzas “nupciales” pero rápidamente querrán imponer su elección, poseer a las mujeres, y detener su circulación. En esta ocasión, los indígenas robarán sus armas durante la noche y las arrojarán al mar; al día siguiente, exigirán a los españoles partir, lo que estos hacen.

La novela no cuenta el fin de Las Casas. Podemos imaginar que la medicina funcionó y que él continúa su vida y escribe los tratados en los que la novela se basa. Alonzo muere, como hemos dicho, al igual que Ataliba y Pizarro, todos incapaces de ofrecer otro tipo de conquista. Aún si Sperling señala que la leche materna ofrece otro tipo de mestizaje, asexuado, no es exitoso. La adopción de Las Casas por Enriquillo y su esposa, tomando el lugar de su hijo muerto, articula la adopción del Occidente, prefigurando otra escena de la novela, la aceptación de Ataliba de la embajada de Pizarro, mostrando la alternativa al fanatismo como única manera de resolver diferencias. Sin embargo, el hijo de Alonzo con una peruana morirá a manos españolas. La adopción de Occidente no da frutos en esta novela.

## Conclusiones

La segunda ola de ficciones incanistas trabaja a través de las crónicas pero sin respeto por los acontecimientos históricos. Los textos, sin embargo, siguen de cerca las narraciones presentadas en los relatos de viajes e historiadores de Indias pero las fuentes se mezclan libremente y se refieren en forma fragmentaria. En tanto material de ficción, la Historia se reescribe ofreciendo relatos alternativos que, sin embargo, conducen a nuevas variantes de la misma dominación. Esta tendencia se repite en otras obras del período hasta el siglo XIX, a lo

largo de Europa, e incluso España. De hecho, y a diferencia de lo que ocurriera con los textos de la primera ola incanista, estas obras son traducidas rápidamente al español y gozarán de una extendida popularidad en España y América Latina.

El caso de *Les incas* es prototípico. En él, la Historia se usa como base para una discusión filosófica que contrasta religión y fanatismo, ejemplificando los postulados de la ley natural, y discutiendo los derechos del hombre y sus pueblos. La particularidad de esta obra de Marmontel es que el ataque al fanatismo se estructura a partir de una lectura directa de la traducción de la colección de tratados que Las Casas publicara en Sevilla en 1552. Si bien la popularidad de la *Brevísima* fuera de España a partir de su primera traducción al francés en 1579 es bien conocida, el destino europeo de los tratados publicados ese mismo año por el dominico resulta mucho más confuso y la historia de su difusión en Europa debe aún continuar a investigarse. La impresión de *La découverte des Indes Occidentales*, traducción conjunta de los tratados de 1552, constituye un evento en la historia cultural europea. Las Casas ha sido reconocido como precursor fundamental del concepto de los derechos del hombre. *Les incas* permite evaluar la transformación de los postulados lascasianos bajo la mirada enciclopédica de fines del XVIII. En tanto nota al capítulo XV de *Belisaire*, la obra acusa a la religión católica y responsabiliza su estructura e influencia de lo que en la obra de Marmontel se lee como un fracaso moral. Sin embargo, el texto también sirve para marcar la indiscutible modernidad de las teorías de Bartolomé de Las Casas que en esta articulación permiten sostener momentáneamente una utopía de buena conquista basada en la evidencia del provecho económico.

En el capítulo V del primer libro de *An Enquiry Into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* publicado en 1776, Adam Smith ofrece una explicación de valor real y nominal de la mercancía que recuerda la que estructura la justificación que Pizarro da para la conquista y que resulta naturalmente evidente para el Atahualpa de Marmontel. En este sentido, desde Marmontel, la falta de respeto por las leyes naturales y la ciega codicia española escondida detrás del fanatismo, condenan a los pueblos indígenas de América en el siglo XVI, y a España, en el siglo XVIII.

## Bibliografía

- Adorno, R. 1991. *The Intellectual Life of Bartolomé de Las Casas*. New Orleans: Graduate School of Tulane University.
- Barbeyrac, J. 1734. Preface du traducteur, en: Pufendorf, *Le droit de la nature et des gens, ou système general des principes les plus importants de la morale, de la jurisprudence, et de la politique*. Amsterdam. Archive.org. Consultado el 21 de junio de 2021.
- Ben Zdira, K. 1999. *Les incas* de Marmontel: entre projet épique et tentation morale. *Memorable Marmontel: 1799-1999*. K. Meerhoff and A. Jourdan (eds.), Brill, pp.151-156.
- Benzoni, G. 1579. *Histoire nouvelle du nouveau monde: contenant en somme ce que les Hespagnols ont fait jusqu'à présent aux Indes occidentales, & le rude traitement qu'ils font a ces povres peuples-la*. 1579. Gallica. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040322w.
- Burlamaqui, J. J. 1748. *The principles of natural law*. The Library Company of Philadelphia. digital.library-company.org/islandora/object/Islandora%3A53502#page/49/mode/1up
- Cárdenas Bunsen, J. 2010. Polémica versus representación: el Inca Garcilaso frente a Gomara y a Las Casas. *Colonial Latin American Review*. Vol.19, N° 3, 393-416 DOI 10.1080/10609164.2010.514761
- . 2011. *Escritura y derecho canónico en la obra de fray Bartolomé de Las Casas*. Madrid: Iberoamericana.
- Las Casas, B. de [1552] 1988. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Obras completas*. Hernández, R. (ed.), vol. 10. Madrid: Alianza. 29-94.
- . [1552] 1988. *Entre los remedios. Obras completas*. Hernández, R. (ed.), vol.10. Madrid: Alianza. 291-360.
- . [1552] 1988. *Aquí se contienen treinta proposiciones muy jurídicas. Obras completas*. Hernández, R. (ed.), vol.10. Madrid: Alianza. 201-214.
- . [1552] 1988. *Aquí se contiene una disputa o controversia. Obras completas*. Hernández, R. (ed.), vol.10. Madrid: Alianza. 101-193.
- . [1552] 1988. *Esto que sigue. Obras completas*. Hernández, R. (ed.), vol.10. Madrid: Alianza.
- . 1988. *Historia de las Indias. Obras completas*. Hernández, R. (ed.), vol. 3-4-5. Madrid: Alianza.

- . [1552] 1988. *Obras completas*. Vol. 10. Tratados de 1552 Impresos por Las Casas en Sevilla. Hernández, R. (ed.) O.P. y L. Galmés, O.P. Alianza. Haiti Trust. 9 Junio 2021.
- . 1697. *La découverte des Indes Occidentales, par les espagnols. Ecrite par Dom Balthazar de Las Casas*. París: 1697.
- Evêque de Chiapa. París. Internet Archive. archive.org. archive.org/details/ladecouvertedesi00casa/page/n9/mode/2up
- Cassirer, E. [1932] 2009. *The philosophy of Enlightenment*. Princeton UP.
- Delhoume-Sanciaud, M. 2000. Le degre zéro de l'état de nature: anthropophages et barbares dans *Les incas* de Jean-François Marmontel (1777). *Caravelle*. vol. 74. 85-103.
- . 2003. "L Amerique". *Jean Francois Marmontel: Un intellectuel exemplaire au siècle des Lumières*. J. Wagner (ed.). Mille Sources.
- Dictionary of Literary Biography*. vol. 314. Complete Online. Gale Document: GALEIRVDYGG298691923
- Jourdan, A. Marmontel, historien et memorialiste. *Memorable Marmontel*, pp. 41-53.
- Macchi, F. 2009. *Incas ilustrados: reconstrucciones imperiales en la primera mitad del siglo XVIII*. Iberoamericana.
- . 2018. Quipus ilustrados. *Dieciocho*. 41.2 (Fall 2018), pp. 203-228.
- Marcus, R. 1966. Las Casas perouaniste. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*. Vol.7, pp. 25-41.
- Marmontel, J. F. 1777. *Les incas, ou la destruction de l'empire*. París: Gallica.
- . 1767. *Belisaire*. París: Gallica. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96921511/f11.item
- Meerhoff, K. and Jourdan, A. (eds.) 1999. *Memorable Marmontel (1799-1999)* Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Memmi, A. 1985. *Portrait du colonisé*. París: Gallimard.
- Parkin, J. and Stanton, T. (eds.) 2013. *Natural Law and Toleration in the Early Enlightenment*. Oxford UP.
- Pennington, K. 2004. Natural Law. *Dictionary of the Middle Ages*, Supplement 1, William Chester Jordan, editor in chief. Charles Scribner. Haiti Trust. hdl.handle.net/2027/mdp.39015058069520. Accedido 4 febrero 2021.
- . 1970. Bartolomé de Las Casas and the Tradition of Medieval Law. *Church History*. 39, 2. Jun. 149, 161.
- . Rights. *The Oxford Handbook of the History of Political Philosophy*. George Klosko (ed.), Oxford. Handbooks Online, DOI 10.1093/oxfordhb/9780199238804.001.0001. Accedido 3 febrero 2021.
- . 1993. *The Prince and the law, 1200-1600: sovereignty and rights in the western legal tradition*. Univ. of California Press. ACLS Humanities E-Book, hdl-handle-net.proxy3.library.mcgill.ca/2027/heb.07918 Accedido 3 febrero 2021.
- Pomeau, R. 2003. D'un fin de siecle à l'autre: Marmontel et nous. *JFM: Un intellectuel exemplaire au siècle des Lumières*. Jacques Wagner (ed.). Mille Sources.
- Pufendorf [1734] *Le droit de la nature et des gens ou système général des principes les plus importants de la morale, de la jurisprudence, et de la politique*. Trad. y edición, Jean Barbeyrac. Amsterdam: Archive.org. Accedido 20 junio 2020.
- Renwick, J. 1999. Marmontel, *Les incas* et l'expansion de l'Europe. *Memorable Marmontel, 1799-1999*. K. Meerhoff and A. Jourdan (eds.). Brill, 23-38.
- Smith, A. [1776] 2009. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. ebook. Project Gutenberg.
- Sperling, J. G. 2011. Las Casas and His Amerindian Nurse: Tropes of Lactation in the French Colonial Imaginary (c.1770-1815). Wiley Online Library. doi.org/10.1111/j.1468-0424.2010.01621.x. Accedido 10 febrero 2021.
- Vega, Garcilaso de la. 1617. *Historia general del Perú*. Córdoba: Biblioteca Digital Hispánica. 26 bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092784&page=1. Accedido 3 febrero 2021.
- Vergereau-Dewey, S. Pascale. 2005. Jean-Francois Marmontel (11 July 1723-31 December 1799). *Writers of the French Enlightenment II*. Samia I. Spenser (ed.). vol. 314. Gale.
- Wagner, J. (ed.) 2003. *Jean Francois Marmontel: Un intellectuel exemplaire au siècle des Lumières*. Tulle: Mille Sources.
- Zantop, S. 1997. *Colonial Fantasies: Uncovering Germany's colonial legacy and imagination*, Chapel Hill, NC: Duke UP.

## CEREMONIAL DE LA AUDIENCIA DE BUENOS AIRES DE FINALES DEL SIGLO XVIII

Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla  
Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas - España  
[jcampos@rcumariacristina.com](mailto:jcampos@rcumariacristina.com)

### Resumen

El presente trabajo describe el ceremonial de los estilos, usos y costumbres que se deben guardar en los actos públicos solemnes que se celebren en la Audiencia de Buenos Aires, redactado bajo el gobierno del virrey D. Nicolás Arredondo en 1791. Presenta la novedad de ser un texto inédito, manuscrito conservado en la Biblioteca de Palacio de Madrid.

Palabras clave: Ceremonial - protocolo - Audiencia de Buenos Aires - virrey Nicolás Arredondo - Biblioteca del Palacio Real de Madrid - manuscrito

### Abstract

The present work describes the protocol of the styles, uses and customs that must be observed in the solemn public acts that are celebrated in the Court of Buenos Aires. It was drafted under the government of the viceroy Mr. Nicolas Arredondo in 1791. One of the novelty that this work brings is the fact of being an unpublished text: it is a manuscript preserved in the Library of the Royal Palace in Madrid.

Keywords: Ceremonial - protocol - Justice Court of Buenos Aires - Viceroy Nicolas Arredondo - Library of the Royal Palace in Madrid - manuscript

Recibido: 20/07/21  
Aceptado: 12/10/21

## Introducción

El presente trabajo se centra en dar a conocer un manual de protocolo general o ceremonial realizado durante el mandato del virrey D. Nicolás Antonio de Arredondo, para el territorio de su jurisdicción del virreinato de Buenos Aires a finales del siglo XVIII.

Aunque se trata de un conjunto amplio de normas por la variedad de aspectos que abarca, se aprecia en algunas cuestiones que el texto corre paralelo al mundo de las fiestas públicas, civiles y religiosas, manteniendo el criterio sostenido por nosotros de que la fiesta barroca nace antes y se prolonga más allá del Seiscientos:

Toda fiesta es barroca por la estructura que la articula, por los elementos que la integran, por el desarrollo de sus partes, por las potencialidades que despliega y por los efectos polivalentes que ocasiona, al margen de las coordinadas espacio-temporales en que se desarrolle y los motivos que la hayan ocasionado. Habrá diferencia de matiz tipológico, según sea el factor que la provoque y la calidad de elementos, y según sea el presupuesto invertido y el número de secciones que la integren. Pero todo ello queda ensamblado dentro de una unidad formal y conceptual barroca, y atemporal, que la articula, la justifica y le da sentido<sup>1</sup>.

Las manifestaciones públicas de todas las instituciones están sometidas, desde la Antigüedad, a un conjunto de formas que demuestran el desarrollo de una sociedad. Por su propia naturaleza, en la Edad Moderna las actuaciones públicas de la Corona y de las instituciones del Estado<sup>2</sup>, en sus actos solemnes, se convertían en ceremonia, según un ritual preciso que se había ido creando por determinadas costumbres difíciles de precisar. Su desarrollo siempre llama la atención, entonces y ahora, cuando se leen los distintos ceremoniales. Muy brevemente nos detenemos en la Real Audiencia de Buenos Aires y D. Nicolás Arredondo para enmarcar el significado y el valor del manuscrito inédito que presentamos en este trabajo.

## La Audiencia de Buenos Aires

La Real Audiencia de Buenos Aires tuvo dos fases. La primera, de 1661-1672; la segunda, que nos afecta, fue creada por Real Decreto de Carlos III, el 25 de julio de 1782, y su comunicación llegó el 14 de abril del año siguiente, cumpliendo el objetivo de que “las Reales Audiencias de Indias no fueron meramente tribunales de justicia sino también organizaciones de administración y de gobierno”<sup>3</sup>. En la segunda tuvo el rango de virreinal-pretorial por estar presidida por el virrey que ostentaba también los cargos de gobernador y capitán general, según consta en la Real Cédula de creación y en el preámbulo del ceremonial que estudiamos<sup>4</sup>, y por eso tenía atribuciones plenas; algunos autores omiten o confunden el carácter de pretorial (Valarezo, 1994, 382), que era cuando la Audiencia no dependía del virrey para algunas cuestiones y por eso estaba presidida por un presidente-gobernador<sup>5</sup>; otros autores reconocen que las clasificaciones de las Reales

1. Campos, F.J. 2002, 91-92.

2. A partir del Renacimiento nace el Estado Moderno –fuerte, unido, con fronteras y ejército permanente– que domina el rey con poder y dominio. No es Estado con división de poderes porque están asumidos en la dinastía a la que representa el monarca, por voluntad de Dios. Por eso se habla de Estado absoluto, acuñado en la conocida frase de “El Estado soy Yo”, de Luis XVI. Pero el monarca se apoya y sostiene en el ejercicio de gobierno en instituciones formando el régimen polisindial y sus órganos dependientes. Sánchez Agesta, L. 1959; Escudero, J.A. 1985, 633- 826; Sánchez-Arcilla, J. 1995, 767-820; Anderson, P. 1998, 9-37 y 55-80; García Marín, J. M<sup>a</sup>. 1998, 21-86; Peces-Barba, G. 2002, 621-652; Sánchez-Blanco, F. 2002, 15-303.

3. Barreda, F. 1944, 257; Serrera, R.M. 2009, 86-98 y 132-134; Corva, M. A. 2013, 188.

4. Barreda, F. 1944, 257-272; Bernal, B. 1989, 663-675.

5. García, A. 1975, t. I, pp. 361-432; Miguel, 1959, 195-196.

Audiencias y su diferencia jerárquica fueron más nominales que efectivas (Ots 1941, 49)<sup>6</sup>.

El Rey. Virey, gobernador y capitán general de las provincias del Rio de la Plata. Bien enterado de lo que en consulta de veinte y siete de Junio próximo pasado, me hizo presente mi Consejo pleno de Indias (...) he venido por mi real decreto de veinte y cinco de julio siguiente en establecer una audiencia pretorial en la misma capital de Buenos Aires, la cual tenga por distrito la Provincia de este nombre, y las tres del Paraguay, Tucuman y Cuyo (...) Que la nueva Audiencia se componga del Virey como Presidente, de un regente, cuatro Oidores y un Fiscal, con cuyo Empleo ha de quedar unido el Protector de Indios (...) Que haya dos Agentes Fiscales, dos Relatores, y dos Escribanos de Cámara (...) en inteligencia de expedirse con fecha de hoy las correspondientes cédulas á mis Reales Audiencias de Chile y Charcas para que les conste el territorio que se segrega de su respectiva jurisdiccion (...) Fecho en Madrid á catorce de Abril de mil setecientos ochenta y tres.<sup>7</sup>

En este caso que tratamos estaba formada así en sus altos puestos: presidente, D. Nicolás Antonio de Arredondo; regente, D. Benito de la Mata Linares; oidores: D. José Cabeza Enríquez, D. Sebastián de Velasco, D. Rafael Antonio Viderique, D. Francisco Tomás de Ansótegui; fiscales: D. José Márquez de la Plata y D. Francisco Manuel de Herrera; escribano de cámara, D. Facundo de Prieto y Pulido, que luego es el que certifica el documento<sup>8</sup>.

En el Real Decreto de erección se establecía su sede en la ciudad de Buenos Aires con su distrito, cuyos territorios quedan señalados, y siendo su primer regente D. Manuel Antonio de Arredondo hermano del que luego sería virrey. Se instaló el 8 de agosto de 1785 y al día siguiente se recibió el Sello Real. Estos actos se hacían en el marco de una fiesta barroca como tenemos el ejemplo de la de Cuzco, que fue la última de las Audiencias borbónicas creadas en las Indias (1787), pero la fiesta con la entrada solemne del Sello se celebró en noviembre de 1788 (Castro 1795, 98-113). Hay que tener presente que el Sello era signo y símbolo del propio monarca –por eso recibía ese tratamiento–, y sus legítimos representantes tenían autoridad para despachar disposiciones en nombre del rey, con efectos como si el rey las hubiera dictado y firmado<sup>9</sup>.

Para que las Audiencias tengan la autoridad que conviene, y se cumpla y obedezca mejor lo que en ellas se proveyere y mandare: Es nuestra voluntad que las cartas, provisiones y otras cosas que se proveyeren, se despachen y libren por título nuestro, y con nuestro sello Real, las cuales sean obedecidas y cumplidas como cartas y provisiones firmadas de nuestro nombre<sup>10</sup>.

Otro autor clásico así lo manifiesta: “De los cuales [tribunales] en común, i qué jurisdicción i autoridad tengan, i cómo representan la Real Persona tratan bastamente...” (Solórzano 1647, 762-763).

Y los monarcas de la Casa de Austria insistieron en que los presidentes, oidores, y fiscales de las Reales Audiencias representaban de forma directa e inmediata a sus reales personas<sup>11</sup>.

Las audiencias fueron órganos de dominación, instrumentos de naturaleza especial. Sincrónicamente eran expresión de paz, institución de cultura y fuerza de composición armonizadora. Mediaron entre las razas en lucha, legitimando la conquista, que debe aceptarse como una fuente de derecho público;

6. Para la historia, desarrollo y evolución de esta Institución fundamental en la administración de la justicia, Barrientos Grandón, J. 2004, Maitre, E. 2005.

7. Cédula Ereccional. 1783, 378-380; Recopilación de Documentos. 1894, 170-171.

8. No hay que olvidar que cada Audiencia dictó ordenanzas propias teniendo en cuenta el casuismo y particularismo que caracterizó el Derecho Indiano. Respecto del tratamiento de los integrantes y la utilización del título de *don*, les correspondía por universitarios y ser hidalgos. Nos limitamos a remitir a la abundante bibliografía existente: Partidas, II, XXI, 2 y 3; Lira, L. 1978, 135-138; Ferrario, L.E. 1999, 27-28; Ferrer, J.M., 2015, 384 y 391; Bustos, P. 1997, 23-24; Pérez, J. 2015. 8 / 31.

9. Gómez, M. 2008, 223-263.

10. Recopilación, II, XV, 116; Castillo, J. 1775, t. II, III, VIII.

11. Mercado, M. 1928, 65-70.

y provocaron de modo admirable la asimilación de tendencias colectivas hacia una verdadera integración social. Agentes de la soberanía, declararon y administraron el derecho, llenando una sentida necesidad jurídica<sup>12</sup>.

Bastante tiempo después del texto anterior encontramos otro donde se explica la función de las Reales Audiencias bajo el aspecto estético y visual en el que se plasma la ideología del Antiguo Régimen presentándose con el boato de la ceremonia que es uno de los aspectos que resalta en el Ceremonial que presentamos:

La implantación de las Audiencias en las Indias como instituciones en las que recayó la delegación de la plena jurisdicción del monarca vino acompañada de la utilización de ciertas herramientas que posibilitaron esta delegación y reforzaron su ejecución. Ya a las Audiencias y Chancillerías castellanas, modelos de las indianas, se les concedió la capacidad de poder actuar como si fueran el propio monarca (...) se plasmaba su recepción al cogerla en sus manos, al besarla se expresaba el acatamiento al monarca y al colocarla sobre sus cabezas la sumisión a la voluntad real recogida en el documento. El acto era completado con el juramento del cargo que se hacía ante Dios, Santa María y las palabras de los Santos cuatro Evangelios, ante sus majestades y ante el sello real, sobre el que ponía su mano derecha. Todo ello tenía el objetivo de solemnizar el acto y de simbolizar la autoridad del rey, representada en el documento y en el sello que lo validaba (Pérez Cañete 2017, N° 10 y 17)<sup>13</sup>.

Y uniendo el precepto general con el caso particular de la Audiencia de Buenos Aires se comprueba la relación directa entre lo hecho y su significado:

La minuciosa descripción que hallamos en el Archivo General de Indias sobre la recepción del Sello Real en Buenos Aires, nos muestra la tendencia a la espectacularidad de una ceremonia que individualizó, personificó e hizo tangible una idea abstracta del poder regio. Ceremonia realizada en un contexto de gran boato y exaltación que favorecía el sobrecogimiento individual y colectivo y, por lógica, servía para dar una imagen de superioridad indiscutible (Zapico 2006, 154).

En su buena exposición Hilda Zapico no relaciona la exaltación de la ceremonia con lo que tenía de representación barroca, tan utilizada durante siglos en Europa. Generalmente muchas actuaciones oficiales del Estado y la Iglesia se enmarcan en el desarrollo de una fiesta barroca –fiesta de los sentidos y de la razón–, donde quedan recogidos aquellos intereses que se quieren resaltar<sup>14</sup>.

Con estas líneas se comprende la exigencia de que el virreinato de Buenos Aires debía tener un ceremonial propio para las actuaciones de los máximos órganos de gobierno y de las autoridades que los representaban en los actos oficiales. Y esa fue también la razón de que las otras Audiencias tuvieran sus correspondientes ceremoniales.

### **El virrey D. Nicolás Antonio de Arredondo Pelegrín**

Arredondo fue miembro de una importante familia hidalga de la montaña (Cantabria), muchos de cuyos miembros destacaron en el servicio de las armas, alto funcionariado de la administración y actividad política de las Indias, vistiendo hábitos de las órdenes militares y encumbrados a la nobleza (1808) con el marquesado de San Juan de Nepomuceno (Antón 2004, 33-55). Ingresó en el Real Cuerpo de Guardias Españolas de Infantería –cuerpo autónomo del ejército–, comenzando a destacar en Italia, pasando a la campaña de la Florida en la guerra de secesión de los Estados Unidos de Norteamérica (1780); posteriormente fue nombrado gobernador de Santiago de Cuba (1785) de donde pasó con el mismo cargo, a la

12. Ruiz, E. 1916, 39-40.

13. Garriga, C. 2009, 203-244; Sánchez-Arcilla, J. 1992.

14. Montegudo, M<sup>a</sup> P., 1995, 173-204; Gutiérrez, M. 2010, N° 5; García-Valdés, C.C. 2011, 253-259; Campos, F.J. 2012; Ídem, 2017, 27-37.

provincia de La Plata con el rango de capitán general y presidente de la Real Audiencia de Charcas (1787). Antes de tomar posesión le llegó el nombramiento de virrey del Río de La Plata donde entró en 1789 (CML, CXIV: 265 y 267-278)<sup>15</sup>.

Solo muy lacónicamente enumeramos la brillante hoja de servicios reseñando las más importantes referencias bibliográficas. La documentación del Archivo de Simancas permite completar algunos aspectos de su vida poco conocidos hasta ahora, y documentar mejor otros (AGS 1782/1794), completados con el informe de su gestión hecha a su sucesor D. Pedro Melo de Portugal y Villena (Arredondo 1836; 1881, t. III, 309-449). Además, para conocer y estudiar la actividad de D. Nicolás Antonio Arredondo en Buenos Aires es imprescindible consultar la importante documentación copiada por su estrecho colaborador D. Benito de la Mata Linares, regente de la Real Audiencia desde 1788 a 1802, existente en la Real Academia de la Historia de Madrid<sup>16</sup>.

“Durante su estancia en las Indias formó una notable colección de documentos (más de diez mil) tocantes a la historia de América, que hoy día forman la colección que lleva su nombre y que custodia la Real Academia de la Historia en Madrid tras su donación por el marqués del Socorro en 1851” (Barrientos, XXXIII, 768)<sup>17</sup>. Sin lugar a dudas en el reducido tiempo de su mandato como virrey –poco más de seis años (XII-1789/III-1795)–, se puede calificar que la gestión de D. Nicolás Antonio fue bastante eficaz gracias a una intensa actividad centrada en vigorizar importantes recursos de la economía del virreinato como eran los relacionados con los productos agropecuarios (trigo, ganado, cueros), y humanos (esclavos negros). Intensificó las comunicaciones de la ruta por el Camino Real que unía Buenos Aires y Lima –también conocido como del Plata, del Alto Perú, y luego Carrera de Postas–, para lo que mejoró la seguridad general de los caminos facilitando que la iniciativa privada intensificara el mercado exterior en número de plazas y puertos, así como el volumen de lo comerciado. Persiguió el contrabando que dañaba seriamente a la Hacienda Real como había hecho su antecesor Vértiz. Culminó su administración con la creación del Real Consulado de Buenos Aires (30-I-1794). Cuidó la capital como importante núcleo mejorando el trazado urbano, la higiene, el orden y la seguridad de sus vecinos, como en otros lugares, gracias a la institución de los alcaldes de barrio y guardias de caminos. Fundó algunas ciudades, fortificó otras y trató de mejorar los recursos militares necesarios para la defensa. Cuando un pequeño contingente militar se dirigía a las islas Malvinas, en la expedición que se hacía regularmente por la Patagonia, tuvo un incidente con unos súbditos ingleses al desalojarlos de Puerto Deseado que había sido ocupado por ellos. Un asunto delicado que supo solucionar acertadamente fue fijar los límites territoriales de la frontera con la corona de Portugal, pocos años después de que se hubiera firmado y ratificado un tratado, en el que se había acordado los límites entre los territorios de los países pertenecientes en la América Meridional a las coronas de España y Portugal, tratado que no se había respetado (Tratado, 1777). Así justifica el informe que le hizo a su sucesor Don Pedro José Antonio Melo de Portugal:

Por lo mismo, ocupando esta materia un lugar tan principal en la relación de mi gobierno, pedía su historia una narración individual y cronológica, que descubriese todos los puntos a que se extiende la inmensa proyección de la línea divisoria: pero suponiendo a Vuestra Excelencia perfectamente instruido en los manejos artificiosos, con que los portugueses han sabido entorpecer el cumplimiento de este tratado, como que acaecieron en tiempo que Vuestra Excelencia gobernaba tan dignamente la provincia del Paraguay, cuyos límites forman una de las más principales partes de la demarcación general, solo me contentaré con dar una ligera idea de su estado y progresos, contrayéndome con alguna mayor especificación a los acaecimientos ocurridos durante mi gobierno, por haberse verificado en tiempo que Vuestra Excelencia había regresado ya a Europa<sup>18</sup>.

Quizás porque se vieron reconocidos sus méritos hasta ese momento, y en parte también por lo que significaba el ascenso en la escala social –valores vigentes entonces donde no estaba ausente la vanidad personal–, tenemos constancia de que el 2 de abril de 1782 solicitó la merced de que se concediese el título de conde de

15. Udaondo, 1945, 110-111; Sierra, 1959, 500 y ss; Cutolo, 1968, t. I, 241-242; Zabala, 1994, vol. III, pp. 1121-1124; Olivero, t. V, 570-571.

16. Colección Mata Linares (CML); Arredondo, N. 1836 y 1881; Cortés 2015.

17. Contreras, R., y Cortés, C. 1970-1977, 5 vols.; Tau 2011.

18. Arredondo, N. 1836 (1795) 7.

Pelegrín, perpetuamente para sí y sus hijos; el día 3 de agosto de ese año se le comunicaba que su solicitud había sido tramitada; no hubo –no la hemos encontrado– respuesta a esa petición de nobleza<sup>19</sup>.

Con motivo de la proclamación de Carlos IV al trono en diciembre de 1788, el 22 de enero del año siguiente se promovió para el ascenso a unos pocos militares residentes en las colonias, entre ellos a D. Nicolás de Arredondo, que fue nombrado mariscal de campo, distinción adecuada a los trabajos efectuados hasta entonces; el rango correspondía a un puesto intermedio entre brigadier y teniente general. El 30 de julio desde Lima agradecía la gracia concedida. Llegó a sus manos el ascenso habiendo sido nombrado gobernador de las provincias de Charcas y presidente de la Real Audiencia<sup>20</sup>.

Un año después, el 23 de enero de 1789, se comunicaba desde palacio que se daba curso al nombramiento que S. M. había hecho el día 21 a favor de D. Nicolás de Arredondo como virrey de Buenos Aires. En el legajo hay varios documentos donde se repite el oficio del nombramiento, que se saquen los despachos para la toma de posesión, la carta de agradecimiento que envía desde Arequipa el beneficiado y el oficio del virrey cesante, marqués de Loreto, acusando recibo de la Real Orden y comunicando que trata de enviar la noticia a su sucesor<sup>21</sup>. Junto a este nombramiento encontramos que también se eligieron ínterin (tiempo que dura el desempeño interino de un cargo) hasta tres suplentes –Joaquín del Pino, Antonio Olaguer Feliú y Sebastián de Seguro–, con oficio individual, para que se hiciese efectivo por orden de prioridad, en caso de ausencia del titular D. Nicolás (?); se trata de una actuación *in pectore* muy poco frecuente. También se enviaba oficio dirigido al presidente y oidores de la Real Audiencia comunicándoles los nombramientos previstos<sup>22</sup>.

Cuando llegó la noticia del nombramiento del nuevo virrey se preparó el operativo para el recibimiento solemne. El Cabildo acordó una orden que se publicó por medio de un bando, programando que se hiciesen luminarias para los días 20, 21 y 22 de diciembre, aplazando hasta el año siguiente la designación de los diputados que irían a darle la bienvenida. El alguacil mayor José Manuel Troncoso propuso, para celebrar la asunción del nuevo virrey, “hacer cuatro comedias públicas con el vecindario” que se costearan “voluntariamente de su propio peculio”, con lo cual no se gravaría la renta de la ciudad. Sugirió que el Cabildo contribuyese también a esta función. Se decidió dejar el asunto pendiente hasta el próximo acuerdo (Actas 1789, 435-436). En la entrada se le tributó un gran acto de recepción en el recinto del Real Colegio de San Carlos por los alumnos de La Chacarita de los Colegiales que había erigido el virrey Juan José Vértiz y en la que luego Arredondo introdujo algunas reformas (Márquez 1941, 73-88; Arredondo, H. 1924: 717-742). Esta entrada no sería muy diferente del recibimiento que se hacía en las capitales de otros virreinos puesto que todas seguían un patrón inicialmente común (Derrotero 1760, 1-15); incluso hay constancia de lo que se hizo concretamente en Buenos Aires (Arredondo, H. 1924, 717-742).

De forma poco usual, el 6 de marzo de 1794, solicitó que fuese relevado del mando de virrey –aunque también lo había hecho Vértiz y Salcedo–, a quien luego sucedería cuando regresase a España en la posesión de la encomienda de Puertollano de la Orden de Calatrava:

Mediante a los deseos que me asisten de continuar mi mérito en la misma Carrera de las Armas en que desde mis tiernos años empece a Servir en ella ruego a V.E. se sirva hacerlo así presente al Rey a fin de que rebelado que yo sea de este mando se digne por un efecto de Su Real clemencia destinarme a uno de los Ejércitos de la Frontera, que aunque celebrara mas fuese en el del Rosellon por tener allí a mis quatro hijos sirviendo en el Regimiento de Reales Guardias Españoles de Infanteria, no dejare de ir siempre con gusto a qualquier otro en que S.M. tenga a bien colocarme...

Fue atendida su petición y el 22 de septiembre se le destinó al ejército de operaciones de Navarra<sup>23</sup>.

El balance de su actuación fue altamente positivo como buen gestor; es cierto que sus biógrafos recogen el

19. AGS. 1782 (1).

20. AGS. 1789 (2) y (3).

21. AGS. 1789 (4).

22. AGS. 1789 (5).

23. AGS. 1794 (6).

fallo que tuvo en el comercio de negros y en la importación de tabaco brasileño por las posibilidades que ofrecía el puerto de Buenos Aires como camino hacia Chile y Perú, que se amplió a partir de 1791 en que se permitió gestionarlo a nacionales y extranjeros; ahí entró el poderoso comerciante Tomás Antonio Romero, establecido en Buenos Aires, cuyas actuaciones ya fueron denunciadas<sup>24</sup>:

Una vez que regresó a España, Carlos IV le eximió de que se le hiciese el preceptivo juicio de residencia; en la metrópoli ocupó altos puestos hasta su fallecimiento en Madrid el 4 de abril de 1802, concediendo un mes después a su viuda una pensión por Real Orden (CML, CXXI: 70).

## El Ceremonial

Se trata de una obra completa por los temas que recoge; en total dieciséis, y a su vez, cada uno está dividido en apartados numerados correlativamente del 1 al 104, con el colofón incluido; por lo tanto, es más que solo la regulación de la entrada de los virreyes. En no pocos lugares remite a la Recopilación, al Sumario de la Recopilación, a Reales Cédulas e Instrucciones concretas diciendo también que se consulte el texto o expediente que se hizo con ese motivo –de bastantes folios por las citas que hace–, y sin duda se refiere a una instrucción o borrador inicial en el que trabajó D. Manuel Antonio Arredondo –hermano del futuro virrey–, cuando fue regente de la Audiencia y cuyo texto presentó en una reunión el 8 de agosto de 1785, con otras adiciones que se hicieron (1791, 225v-226). Existía de hacía pocos años –Aranjuez, 20 de junio de 1776–, una amplia instrucción de lo que debían observar los regentes de las Reales Audiencias. Aunque el contenido era para las funciones administrativas de ese alto puesto, tenía puntos relacionados con el ceremonial<sup>25</sup>.

El código de nuestro documento está escrito con buena letra y carece de dibujos; sin duda está tomado de un texto original –probablemente sin corregir–, porque el amanuense trasladó a su copia los errores gramaticales que tenía el modelo que transcribió, sintácticos, de concordancia y de puntuación, que en ciertos lugares hacen oscuro lo que se prescribe. Por el hecho de ser manuscrito, este ceremonial ha resultado desconocido, y algún autor como Tau Anzoátegui que habla de ceremonial, niega que hubiera existido<sup>26</sup>.

*Ceremonial hecho por el Virrey y Audiencia de Buenos Ayres, comprehensivo de lo que ha de executarse, en los casos de Exequias Reales; Jura del Soberano; Fiestas Reales; Entrada y Recibimiento de los Virreyes, del Regente, Oidores y Obispo; Funciones de Yglesia; Días de besamanos, Sermones de Quaresma; Entierros y Honras; Visitas de Cárcel; Etiquetas en general; Publicación de Bula, &c. Año de 1791*<sup>27</sup>.

No tenemos constancia de cuándo llegó a España el manuscrito ni cómo ingresó en los fondos de la Biblioteca de Palacio; no es aventurado suponer que el virrey Arredondo, que fue su artífice, lo trajese en el viaje de regreso a España. Como el rey accedió a su reincorporación a la vida castrense en Navarra, es verosímil que solicitase audiencia para dar las gracias al monarca y ponerse a las órdenes de Su Majestad; también pudo llegar entre la documentación oficial que del virreinato venía regularmente en las flotas de la armada. Ignoramos si en la actualidad existe alguna otra copia en Buenos Aires, pero de lo que no hay duda es de que se hicieron copias teniendo en cuenta que la programación de esos actos descritos debían conocerlos bastantes personas encargadas de organizar el protocolo, y más en el mandato del virrey Arredondo donde se cuenta que era amante de la etiqueta.

24. Villalobos, S. 1986. *Comercio y contrabando en el Río de la Plata y Chile, 1700-1811*, Buenos Aires: Eudeba; Silva, H.A. 1993. *El comercio entre España y el Río de la Plata (1778-1810)*, Madrid: Banco de España; Olivero, S. 2005, 56-59; Virreinato del Río de La Plata. Todo Argentina: [https://www.todo-argentina.net/historia-argentina/organizacion-colonial/virreinato\\_del\\_rio\\_de\\_la\\_plata/nicolas\\_de\\_arredondo.php?idpagina=140](https://www.todo-argentina.net/historia-argentina/organizacion-colonial/virreinato_del_rio_de_la_plata/nicolas_de_arredondo.php?idpagina=140)

25. AGI. ESTADO, 86 A, N.13.

26. “Otra materia que le preocupó fue la formación del ceremonial, que no alcanzó a resolver durante su gestión. Puso atención en diversos problemas que adolecía la administración de la justicia en el interior del Virreinato”, 2011, 56.

27. Escrito en papel, 277 x 189 mm, numeración de la época. Tejuelo: MISCEL/NEA. TOM. LXVII; Catálogo. 1996, 224-257v; Domínguez, 1935, 135.

Un ceremonial se puede describir de forma genérica como un libro o cuaderno que contiene el repertorio de reglas, normas y fórmulas prescritas para los actos públicos y solemnes –ceremonias– de las instituciones y sus representantes oficiales; también se puede entender como el conjunto de normas de actuación recogidas en los respectivos protocolos de las instituciones<sup>28</sup>.

La idea de orden, como principio normativo, está íntimamente unida al concepto de rito, porque establece y fija las formas por las cuales la sociedad manifiesta su madurez plasmando su cultura –creencias y tradiciones–, para las ceremonias solemnes con rango y sensibilidad de ritual cuasi sagrado.

“Por su propia naturaleza, las actuaciones públicas de la Corona y de las instituciones del Estado, en sus momentos solemnes, se convierten en ceremonia, según un ritual preciso y complejo. Su desarrollo sorprende siempre a los espectadores por la plasticidad de los detalles” (Campos 2002, 99).

Por la enumeración de temas que hace y la descripción de algunas maneras y formalidades, vemos que es un ceremonial completo; incluso minucioso y recargado de pormenores en ciertos asuntos. Sin embargo, los puristas del protocolo tal vez verían que determinados asuntos estaban un poco resumidos mientras que otros descendían de forma prolija a aspectos secundarios. Para evitar lagunas por no tener bien desarrollados determinados detalles que podrían ocasionar roces institucionales y personales, el texto cubre vacíos, recurriendo como normativa complementaria a la costumbre, es decir, a lo que en otras ocasiones se había hecho o se hacía, por ejemplo, en algunas cosas se remite a lo que se ejecuta en la fiesta de San Martín<sup>29</sup>. También, según se indica a lo largo del texto, que se haga como se recoge en el ceremonial de la Audiencia de Lima, en la Catedral de Lima, o en general se dice como se practica en Lima, cuya referencia se llega a citar textualmente en veintinueve ocasiones. El texto limeño lo acababa de reformar la Real Audiencia de Lima (1784), y el visitador D. Jorge Escobedo había redactado tres años después un “Ceremonial, funciones y gastos para el recibimiento y entrada de los Excmos. Señores Virreyes”, que había sido aprobado por Cédula Real el 1788 (Bromley 1953: 14-18). Bien descrito para una aproximación al tema, por ejemplo, la recepción del marqués de Guadalcázar, D. Diego Fernández de Córdoba y López de las Roelas, en 1622 (Mendiburu 1933, t. V: 456-460; Bromley 1953: 66-68 y 71-78). Por eso es fácil pensar que esos recientes textos de Lima pudieron atraer a los redactores del ceremonial de Buenos Aires acentuando la figura y significación del virrey (Casado 2012: 130). También una vez remite el texto a los ceremoniales de las Audiencias de México y de Chile, respectivamente. De esta forma debieron pensar sus autores que todo quedaba bastante bien regulado. Los problemas de protocolo –fundamentalmente las precedencias en los actos oficiales–, generaron muchas tensiones y pleitos en las ciudades y en las instituciones, tanto de la metrópoli como en la colonia, según se puede comprobar en todos los archivos civiles, eclesiásticos y académicos<sup>30</sup>.

Estaba ordenado que en las Audiencias de las Indias se guardasen las ceremonias de las Chancillerías de los Reinos de Castilla, en aquellos asuntos que no hubiere otra cosa mandada, rigiendo por lo tanto con carácter supletorio la norma castellana, según lo ordenado por Felipe II (21 de octubre de 1570), y recogido por la Recopilación de las Leyes de los Reinos de las Indias en estos términos:

Para el buen gobierno de las Provincias de las Indias, y administracion de nuestra Real justicia, y que los Presidentes y Oidores de nuestras Reales Audiencias la puedan mejor hacer, conviene se tenga mucha cuenta con las ceremonias que se hacen y guardan en estos Reynos de Castilla por las Chancillerías de ellos, dentro y fuera de los acuerdos. Y porque lo mismo se guarde y execute en las Audiencias de las Indias, Islas y Tierra firme de el Mar Océano, Norte y Sur, encargamos y mandamos á todos los Presidentes y Audiencias de aquellos nuestros Reynos y Señoríos, que en lo que se les ofreciere, así por la autoridad y decencia de ellas, como en todo lo demas, hagan guardar la órden y estilo que se tiene y guarda en las Chancillerías de Valladolid y Granada, no estando otra cosa especialmente determinada por las leyes de este libro (II, XV, 17).

28. Urbina, J.A. 2001; Chávarri, T. 2004; Medina C. M. 2016; Surroca, J. 2008; Somavilla E., 2015; Portugal M<sup>a</sup> del C., 2016; Casal, O. 2016; Sánchez, D. del M., 2017; Panizo, J. 2018; Ramos, F. 2018; Alvarado, J. 2020.

29. Costa, J. 1884, pp. 133-210; Ávila, A., y Bravo, B. 1989, pp. 75-78; Cueto, J. 1999. VI/ 59, N° 1, 57-66; Tau, V. 2001.

30. Aguiar, 1677, 125v-133v; L. II, T. XXX: De las precedencias, ceremonias y cortesías; Garavaglia. 1996, 7-30; Aristizábal, 2011; Uribe, 2016.

Por eso entendieron los virreyes, que, como máxima autoridad en el territorio de su jurisdicción, ellos eran el medio de relacionar el Sello Real –objeto material–, símbolo y señal del monarca al que representaban, como signo sensible de su figura, de quien tenían la potestad delegada y estaban revestidos de la autoridad suprema y vicarial recibida en el nombramiento. Sus actuaciones en los actos oficiales eran rituales; encarnaban al que representaban, y la presencia del Sello Real lo confirmaba. Las ceremonias oficiales se convertían en el acto donde todo eso funcionaba y donde encajaban todas las piezas del virreinato, y así lo explicaba en 1689 D. Melchor de Navarra y Rocafull, duque consorte de Palata:

Son las ceremonias Reales el esmalte y sobrepuestos con que brilla la Corona Real, y el comunicarlas Su Magestad a sus Virreyes, es para que con su imagen tengan presentes los vassallos la reverencia que se debe al original; por esto no puede ningún Virrey dispensarlas sin nota de vanidad en lo mismo que disimulare, porque daría á entender las consideraba como propias, y el más atento en obserbarlas y hacerlas guardar, manifiesta el conocimiento en que está de que no son suyas, sino de el dueño que representa... (1859, 69).

Al año siguiente de publicar el ceremonial, y completando el rito, D. Nicolás de Arredondo publicó un bando el 26 de septiembre de 1792 sobre el recibimiento y las fiestas que se debía hacer a la entrada del Sello Real (CML, II: 487).

### Transcripción del texto

A continuación se transcribe literalmente el texto respetando su ortografía y puntuación<sup>31</sup>.

«[224] *Ceremonial hecho por el Virrey y Audiencia de Buenos Ayres, comprehensivo de lo que ha de executarse, en los casos de Exequias Reales; Jura del Soberano; Fiestas Reales; Entrada y Recivimiento de los Virreyes, del Regente, Oidores y Obispo; Funciones de Yglesia; Dias de besamanos, Sermones de Quaresma; Entierros y Honrras; Visitas de Carcel; Etiquetas en general; Publicacion de Bula, &ª. Año de 1791*<sup>32</sup>.

[225] En la Ciudad de la Santissima Trinidad Puerto de Santa Maria de Buenos Aires, á veinte y ocho dias del mes de Febrero de mil setecientos noventa y vno: Estando en Acuerdo ordinario el Exmo Señor D<sup>n</sup>. Nicolás de Arredondo Mariscal de Campo de los Reales Exercitos de Su Magestad, Virrey, Gobernador, Capitan, General, y Presidente de la R<sup>l</sup> Audiencia Pretorial, y los Señores D<sup>n</sup>. Benito de la Mata Linares, Cavallero de la Real y distinguida Orden de Carlos Tercero: D<sup>n</sup>. Josef Caveza Enriquez, D<sup>n</sup>. Sebastian de Velasco, D<sup>n</sup>. Rafael Antonio Viderique, y D<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup>. Thomas de Ansotegui: Regente, y Oydores de ella, con asistencia de los Señores Fiscales D<sup>n</sup>. Josef Marquez de la Plata, y D<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup>. Manuel de Herrera se [225v] resolvió (despues de haver tenido varios Acuerdos anteriores para conferenciar y tratar de formalizar vn exacto, y circunstanciado Ceremonial comprehensivo de los varios casos que suelen ocurrir, y en que por ser reciente el establecimiento de este Tribunal, no hay practica entablada deviendo seguirse la de Lima segun está mandado reflexionando, que vna regla fixa para el Gobierno de los Tribunales y demás Cuerpos Políticos de esta Ciudad por sus circunstancias es el remedio mas oportuno á precaver disgustos, y encuentros en las Preeminencias, y distinciones, que a cada vno corresponden siguiendo al mismo tiempo la práctica de la Audiencia de la Capital de Lima que han visto observar los Individuos de esta Audien<sup>a</sup>. que han servido en aquella, varias Reales Ordenes, y Cédulas particulares expedidas a otras Audiencias de ambas Americas en casos similares que no están circuladas generalmente la Instruc<sup>ion</sup>. [226] que para ello trabajo el Señor D<sup>n</sup>. Manuel Antonio de Arredondo siendo Regente de este Tribunal y presentó en ocho de Agosto de mil setecientos ochenta y cinco, con lo que expuso entonces el S<sup>or</sup>. Fiscal de lo Civil con otros varios Acuerdos formados segun los casos y circunstancias ofrecidos en los cinco años completos de su formacion) establecer el Ceremonial siguiente para que sirva de Norte en las Proclamaciones, Fiestas Reales, Exequias de los Soberanos de esta Monarquía,

31. A pesar del sumo cuidado al hacer la transcripción, probablemente se habrán deslizado errores en los acentos por lo que hemos indicado del copista. Además, ni la copia manejada en papel, ni la reproducción digital del manuscrito saca de dudas.

32. Escrito en papel, 277 x 189 mm, numeración de la época. Tejuelo: MISCEL/NEA. TOM. LXVII; Catálogo. 1996, 224-257v; Domínguez. 1935, 135.

Recivimientos particulares, y públicos de los Exmos Señores Virreyes, Regentes, Oidores y Señores Obispos, asistencia á Funciones de Yglesia, y otros actos publicos, constando siempre con la urbanidad y prudencia de todos.

### Exequias Reales

#### 1.

Recibida la infausta noticia de la muerte del Soverano, y leído en Acuerdo [226v] las Reales Cédulas, que lo avisan previniendo al mismo tiempo lo conveniente sobre Lutos publicado el Bando por el Exmo Señor Virrey Presidente, para el luto general sirviendose designár las Personas que lo deban tratar, se procederá á acordár lo conveniente sobre los gastos de Exequias, segun las ordenes que vengan de Su Magestad, teniendo presente lo q<sup>e</sup> en igual caso se practico con motivo de la bien sentida muerte del Señor D<sup>ñ</sup>. Carlos Tercero (que de Dios goce) segun consta del Expediente fórmado con este motivo nombrado el Exmo Señor Virrey vn Señor Ministro, que corra con el cuidado, disposicion y arreglo, del Tumulo, y demás gastos que se deban hacer precisamente con su intervencion, y aprobacion segun se practica igualmente en Lima trayendose a la vista para las dudas que puedan ocurrir el Expediente formado en el año pasado de mil setecientos ochenta y nueve y [227] aparece de la certificacion que se halla en el Quaderno Quinto corriente a foxas.

#### 2.

Dispuesto todo para las Exequias, y destinado por su Excelencia el dia se anunciará al Publico con el toque general de campanas, y Artilleria, y en ese mismo á las doce concurrirán los Tribuanles, Cuerpos, Oficinas, Prelados y demás vecinos distinguidos á manifestar el Exmo Señor Virrey en el Salon del Dosél el justo sentimiento por la muerte del Soberano en la misma forma que se practica en los demás Dias de Besa-manos segun se explicará en los Capítulos respectivos.

#### 3.

En la tarde de este dia, á la hora que se señalase asistirán los Tribunales, Cuerpos, Oficinas, y Personas distinguidas á los Oficios de la Vigilia que se celebrarán en la Catedral con la mayor pompa, y obstentacion q<sup>e</sup> se pueda [227v].

#### 4.

Al dia siguiente desde bien temprano comenzarán las Religiones, las Vigilias, Misas cantadas, rezadas, y otros sufragios para que á las diez concurra el Acuerdo con el acompañamiento regular á la Misa que celebrará el Reverendo Obispo, oydo el Sermon, y concluido todo con los respectivos responsos se retirará el acompañamiento.

### Jura del Soberano

#### 5.

Dadas por S.E. las Ordenes oportunas para la Jura señalará dia y avisando este por S.E. á la Audiencia dará esta la respectiva Orden á los Cuerpos para su asisten<sup>a</sup> cesando por nueve dias los Lutos, vistiendose gala iluminandose por tres noches las Calles y Plazas.

**6.**

Este día por la tarde á la hora que se [228] señale concurriran en la forma acostumbrada los Tribunales, Cuerpos, Oficinas, y sujetos distinguidos á acompañar y sacar ál Acuerdo, y á S.E. del Fuerte, disponiendose que al bajar las Escaleras llegue el cabildo Secular con el Alfez Real, é insignia del Estandarte cuyos dos Cordones llevarán los dos Alcaldes ordinarios, é incorporados allí con la R<sup>l</sup>. Audiencia en la misma forma que se acostumbra el día de San Martin, yendo el Alfez Real á la izquierda de S.E. empezará el paseo dirijiendose a la Plaza mayor á pie por el medio de las dos Alas de la Tropa, y en el Tablado que deverá haver formado en dicha Plaza, se hara p<sup>o</sup> el Alfez Real acompañado de todo el Cabildo el solemne acto de la Proclamacion, y en el interin se van disponiendo á ello con los Reyes de Armas S.E. el Acuerdo, y Tribunal de Cuentas se dirigirán á los Balcones de Cabildo, há vér la misma Proclamacion, que[228v]dándose el Cabildo todo con el Estandarte poniendose en el Balcon principal Dosél con los Retratos Reales, y hecha la Proclamacion bajará el Acuerdo, y seguirá el acompañamiento.

**7.**

De aqui se seguirá el paseo á Santo Domingo por la Calle del Colegio de San Carlos, poniendose en la Plazuela, ó Portico de dicho Convento vn Tablado igual al de la Plaza mayor para la Proclamacion; y para el Real Acuerdo, y Su Excelencia Extrados, y Dosél, executandose todo con la misma formalidad que en la referida Plaza mayor.

**8.**

Seguirá despues el Paseo por la Calle de San Francisco en la misma Orden al Convento de la Merced, en cuya Plazuela se executará lo que queda dicho en el parage antecedente de Tabaldo, Estrado, Dosél.

**9.**

Concluido continuará p<sup>o</sup> el poniente hasta [229] la altura de la Plaza-mayor, por la que bolverá á entrar el acompañamiento hasta la Real Fortaleza, en cuya Escalera se despedirán todos confrome se execura el dia de San Martin.

**10.**

El día siguiente á la hora acostumbrada se vá á la Catedral con el mismo acompañamto. y oyda la Missa, Sermon, y Te-Deum se vuelve al Fuerte, y se felicita á S.E. en el Salon del Dosél para la exaltacion al Trono en el mismo metodo que los dias de Besa-manos.

**Fiestas Reales****11.**

Determinandose los dias que las haya de hacer la Ciudad solo asistirá á ellas el Acuerdo en Cuerpo pudiendose formar Galeria Separada; y de lo contrario no asistirá p<sup>o</sup> causa ni pretexto alguno, con el justo objeto de evitar disgustos teniendo presente lo que con [229v] este objeto expuso el Señor D<sup>o</sup>. Manuel Arredondo al numero diez y seis de su Instruccion Quaderno.

## 12.

Si se pudiese formar Galeria separada, concurrirá el Acuerdo en forma de Tribunal yendo á sacar á Su Excelencia á la hora que destinase en los días que fuesen fiestas de Ciudad, y en los demas de particulares, ó de Gremios, no habrá necesidad de asistir ni de Toga, ni de Corto; En la Galeria se dispondrán los asientos en la forma que parece á foxas sesenta y cinco del Expediente, que es 9 en el (medio?) S.E. vajo Dosél con el Acuerdo y Tribunal de Cuentas, siguiendo á su derecha en Arco separado los Subalternos del Tribunal, y demás q<sup>e</sup> puedan y devan tener lugar allí: Siguiendo con separa<sup>on</sup>. de vna Tabla, ó Cortina las Ministras Contadoras familiares del Regente, y demás que puedan asistir, deviendo estar el lugar que ocupan los [230] Excelentísimos Señores Virreyes, Ministros, y señoras colgado no solo el Balcon de la Galeria, sino el Testero, pudiendo el Cabildo si quiere (no obstante la costumbre que há avido de no colgar nunca) poner algún adorno, que no se iguale al del Acuerdo, y solo en su Testera, pero no en el Balcon, poniendo en el sus Bancas.

## 13.

No se permitirá refrescos, ni otros gastos algunos mas que los muy precisos, respecto á no tener fondos los Propios de esta Ciudad, y no ser convenientes nunca otros arbitrios en semejantes lances.  
Entrada, y Recivimiento de los Exmos. Señores Virreyes

## 14.

Luego que llegue el Exmo S<sup>or</sup>. Virrey al Puerto de Montevideo lo participará á su [230v] antecesor, comunicando este aviso con su Cavallerizo, Secretario, ú otro Criado mayor el qe. acabado su primer encargo pasará á Visitar al Ill<sup>mo</sup>. Señor Obispo, si se hallase en esta Ciudad.

## 15.

El Exmo S<sup>or</sup>. Virrey, absuelto, destinará su Secretario, ú otro Criado mayor para que inmediatamente pase a Montevideo á cumplimentar á su Subcesór previniendo al Gobernador de aquella Plaza esté a sus Ordenes.

## 16.

Comunicada esta noticia por el actual S<sup>or</sup>. Virrey de Oficio á la Real Audiencia comunicará esta á vno de sus Ministros que será el mas moderno para que pase á felicitarlo llevando Carta Credencial, y el Ceremonial de Etiquetas para que pueda instruirse de lo que ha de practicar por su parte, y tome del Comisionado las luces que gustare, entendiéndose [231] no dever salir en este acto de la Ciudad. El Tribunal de Cuentas, y Cavildo Secular Comisionarán igualmente á vno de sus Individuos para cumplimentar a S.E.

## 17.

El dia de la Llegada del nuevo Señor Virrey concurrirá su antecesor, y los Señores Ministros con Capas, y Golillas entendiéndose que los Señores Ministros irán cada vno de p<sup>r</sup> si separadamente al parage, ó sitio del vajo á donde haya de desembarcar, segun es la practica de Lima, y se reconoce á foxas diez y seis quadero primero en el ceremonial formado por aquella Audiencia pudiendo S.E. si gusta destinar para esperar á su Subcesor la Casa de la Aduana que está á la orilla del Rio. En ella se recibe al Subcesor, donde después de abrazarlo le entregará el Baston que al efecto lleva prevenido, no pudiendose practicár en este caso lo demás que se verifica en [231v] Lima, en atencion á la diversidad de la situa<sup>on</sup> y local, ni substituirse en otra igual por falta de fondos.

**18.**

Tendida la Tropa y haciendo la Fortaleza el saludo correspondiente se le conducirá al Palacio, viniendo en el Coche los dos Virreyes á la Testera con el Regente y Decano al Bidrio, y los demás Señores en sus Coches en forma de Paseo segun la practica de Lima, y lo observado aqui en su consecuencia en la entrada del Exmo Señor Dn. Nicolas Antonio de Arredondo actual Virrey, dandole el lado derecho hasta el Fuerte donde, al apear se despedirá y retirará á la Casa que tenga dispuesta en el Coche que estará prevenido con el acompañamiento de Soldados de á caballo acostumbrados.

**19.**

Luego que se apéen se pasará al Real [232] Acuerdo donde traido el Real Sello en la forma acostumbrada segun se prevendrá en su lugar oportuno, sentado S.E. con el Acuerdo interin la Lectura de su Titulo por el Escribano de Camara y reconocimiento del Sello, solo se levantará al hacer el Juramento que le recibirá el Regente cuyo acto ni en los anteriores de Lectura del Titulo, se sentará alguno en el Acuerdo deviendo el Cabildo mantenerse en pié segun se practica en Lima, pudiendose despues retirar si quiere, sin necesidad de acompañar el Acuerdo en solo este caso.

**20.**

Concluido este acto subirá ál Salon del Dosél donde estará todo el concurso de Cavalleros; y tomando los Señores Ministros y Contadores asiento immediato á S.E. le acompañaran aquel tiempo que consideren oportuno; y si el Cabildo en este caso huviese [232v] acompañado al Acuerdo, desde su Sala podia tambien estar en dicho Salon en Bancas bolviendo con el á su Sala.

**21.**

Al día siguiente bolverán los expresados Señores Ministros y Contadores, á Saludar á S.E. y juntandose en la Pieza que se destine lo sacarán á la del Dosél en que estaran puestas dos hileras de Sillas, colocando al frente la de S.E. sentados le cumplimentara el Señor Regente, o Decano á nombre de la Real Audiencia, y Tribunal de Cuentas, siguiendo las arengas el de Cruzada, y Cabildo Eclesiastico, y poniendose Bancas para el Cabildo Secular, Vniversidad, Colegios, y Consulado quando se establezca, manifestaran igualmente su complacencia, manteniendose Su Excelen<sup>a</sup> sentado respondiendole lo q<sup>e</sup> le parezca á proposito.

**22.**

El dia siguiente á la Llegada pasará [233] Su Excelencia á visitar á su Antecesor; y este visitará á Su Excelen<sup>a</sup> en el mismo dia.

**23.**

Despedido el Exmo S<sup>or</sup> Virrey de su Subcesor, y practicando esta misma atencion con los Señores Oydores le acompañaran hasta en Embarcadero.

**24.**

Si S.E. viniese por tierra pasaran los que van expresados á la Villa de Lujan, desde donde podrá S.E. avisar

á la Audiencia su arribo saliendo á acompañarle el dia de su entrada de particulares, como queda dicho al Parage ó sitio que se destinase.

25.

Si hiciere mansion en Quinta inmediata á la Ciudad pasará á visitarlo á ella el Sr. Virrey, entregandole alli el Baston, y los Tribunales le visitaran igualmente correspondiendo S.E. al dia Siguiete á su [233v] antecesor con arreglo á la practica de la Capital de Lima quando el nuevo Señor Virrey se detiene en Bella-vista, en cuyo caso se saldrá á buscarle en la misma forma que está prevenido quando viene por Montevideo yendose á juntar los Ministros al Sitio ó casa que se destinase para entrar en la Ciudad.

26.

Si su Excelencia, en qualquiera de los dos casos ávisase no quiere entrar de Ceremonia, se le esperará con el antecesor en la Sala del Dosél, desde la que se vajará al Acuerdo , y los Señores estarán esperando en dicha Sala, sin necesidad de salir, y solo le vendrá acompañando en este casso el Ministro que salió á Luxán.

27.

Si viniere Casado se consultará á S.M. lo que tenga por oportuno mandar observar con el objeto de que haya en Semejantes casos una regla cierta. [234]

28.

Luego que llegue S.E. á Palacio, ó á la Cassa en que se le reciba, pasara su Yll<sup>ma</sup> á falicitarlo, enviando antes á su Secretario al Desembarcadero, ó Quinta donde haga mansion, á manifestarle su atencion como se practica en Lima. Entrada publica del Exmo. Señor Virrey.

29.

Si su Excelencia la quisiere hacer avisando por oficio á la Real Audiencia el dia q<sup>o</sup> tiene señalado para verificarlo, comunicará esta sus Ordenes á los Tribunales, y Cuerpos que deben concurrir, con arreglo á la practica de Lima, y lo que segun ella se observó en la Entrada del Exmo Señor Virrey actual, y aparece de la certificacion de fojas setenta y dos, Quaderno quinto corriente.

30.

Dada la hora en la tarde del dia que se [234v] ha de verificar se va en Secreto S. E. al Convento de Bethlemitas acompañandole el Cabildo Secular donde con anticipacion á la hora que ha de llegar el Acuerdo que ha de ir á sacar a Su Excelen<sup>a</sup> concurre el Cavildo Eclesiastico á cumplimentarlo retirandose por otras Calles que no sean de la Carrera para no encontrarse con el Paseo.

31.

A la hora destinada se juntaran en el Fuerte, para acompañar al Real Acuerdo todos los Cuerpos á quienes se hubiese avisado, de donde saldrán todos á Cavallo, ó á pie á la Plazuela del Convento de Bethlemitas, donde

deverá haver dispuesto vn Tablado y Arco para que su Excelencia haga el Juramento acostumbrado que tomará el Escribano de Cabildo, puesto todo el acompañamto. en dos álas, se dirigirá por la Plaza mayor y Calle de San Francisco, llevando por delante la Audiencia quatro Soldados de a caballo, y vn Piquete detras, haciendo la Tropa q<sup>e</sup> este tendida [235] en la carrera los honores militares respectivos á Capitan General de Provincia que están mandados en Real Cedula de Julio tres de mil sete<sup>s</sup>. ochenta y ocho, sirviendose Su Excelencia dar el efecto las correspondientes Ordenes á los Cuerpos Militares, y llegado el acompañamiento al referido Convento saldrá S.E. y montando á Cavallo se incorporará en el Paseo cerrándolo, llevando los dos cordones del Caballo, los dos Alcaldes Ordinarios, detrás el Palio, cuyas baras conducirán los Regidores con arreglo á la costumbre de Lima apoyada en Real Cedula Abril veinte de mil setecientos quarenta y nueve en cuyo Orden se conducirá hasta la Catedral.

## 32.

A la puerta de ella lo recibirá el Rever<sup>do</sup>. Obispo de medio Pontifical, y en su ausencia el Dean, con Cruz, Manga, Ciriales, Diacono, Subdiacono, Preste, y todos los Capitulares con Capas, Pluviales, puesto cugin, y alfombra á la [235v] Puerta de la Yglesa, Adorada la Cruz se conduce al Presviterio de donde cantado el Te-Deum se retirará, y seguirá el Paseo en el mismo Orden, estando tendida la Tropa, y llegado al Palacio se despedirá en la misma forma que en los otros días acompañando solo el Cabildo; Contadores, y Fiscales, y solo en el caso q<sup>e</sup> se convide á refresco al Tribunal se subirá, entendiendose deberá estar solo en Pieza separada.

## 33.

Si no obstante lo incomodo del Pais, y escaso de otras cosas, y la costumbre de hacerse á pie, se entablase el que se verifique á Cavallo los S<sup>res</sup>. Ministros de la Real Audiencia llevarán Gualdrapa en sus cavallos.

## 34.

Al día siguiente se dirá Missa de Gracias en la Catedral, á que asistiran los Tribunales, y Cuerpos en la forma acostumbrada, viniendo á acompañar todos los que en la tarde [236] del dia anterior asistieron: Si se huviese hecho á Cavallo asistiran en coche, y sino á pie todos, quedandose al bolver el Acuerdo en la Escalera.

## 35.

Si huviese Fiestas de Toros como se acostumbra tambien en Lima, y Mexico, se prevendrá Galeria en el Parage, que parezca mas comodo para asistencia de los Excelentisimos Señores Virreyes, Tribunal de Real Audiencia, y Tribunal de Cuentas, y de lo contrario no concurrirán, aunque se pretenda que pase S.E. á las Casas de Cabildo, sin que se altere esto por pretexto, ni Causa alguna.

## 36.

Verificada la Galeria se Seguirá el mismo orden que en Lima en el colocarse, y orden de asientos de que dá idea la copia de fojas sesenta y quatro, y sesenta y cinco, y queda prevenido al folio doce capitulo de Fiestas R<sup>s</sup>.

## [236v] 37.

En esta Fiestas, y las Reales que haga la Ciudad se irá á la Galeria de Garnacha en cuerpo, yendo á sacar á S.E. con quien se vendrá, como en las demás Funciones pero en los demas dias, no hay obligacion de ir ni de Garnacha ni de particulares, ni de corto, teniendo los Ministros otras varias ocupaciones á q<sup>e</sup> atender.

**38.**

En la Galeria se colgará todo lo q<sup>e</sup> de ella ocupa S.E. con el Tribunal los de Cuentas, y sus Mugerres con igualdad, poniendose S.E. bajo el Dosél en que estarán los Retratos de su Magestad deviendo haver colgado la Testera y Balcon que va dicho, sin que el Balcon con caidas á fuera se le permita á Persona alguna, y solo el Cabildo podra colgar su Testera, sin embargo de que nunca há acostumbrado á hacerlo, pero no el Balcon.

**39.**

Su excelencia manda la Funcion con todo lo demas que se ofrece, empieza á la hora q<sup>e</sup> se señala, saliendo los Alcaldes Ordinarios á despejarla y luego la Tropa la que de la buelta por la Plaza, se retirará, y el Capitan sube á la Galeria junto á la Silla de S.E.

**40.**

Acabada la Funcion se acompaña á S.E. al Fuerte los dias que se vaya de Garnacha por ser las Fiestas de Ciudad como va prevenido.

**Recivimiento del S<sup>or</sup>. Regente****41.**

Se observara la Real Instruccion Junio veinte de mil setecientos setenta y seis; Saldran los Señores Oydores á recibirlo vestidos de corto á distancia proporcionada; y dandole el mas antiguo el Lado derecho de la Textera de Coche lo conducirán ál Palacio del Exmo Señor [237v] Virrey á quien entregará el Real Despacho para los fines prevenidos en el Capitulo Tercero de dicha Instruccion, y lo acompañarán á su Casa donde estarán los demas Señores Ministros á cumplimentarle de Particulares.

**42.**

Al día siguiente pasarán dos Señores Ministros con Capas á la Posada del Señor Regente, y lo acompañarán á la havitacion del Exmo Señor Virrey, si asistiese á la Posesion; y de no á la Sala de Acuerdo en el que tomará desde luego su asiento y leído el Titulo por el Escribano de Cámara le recibirá el Juramento el Señor Decano. Concluido este acto, y finalizado el Despacho de la Audiencia, pasará con el Señor Decano, á Saludar á S.E. y vuelto á la Sala se le acompañara á su Casa por todos,

**Recivimiento de Señores Oidores****43.**

Avisando la hora de su llegada saldrá [238] á recibirlo el Señor Oydor mas moderno, lo presentará al Exmo Señor Virrey, y Regente conduciendolo luego á su Casa.

**44.**

Señalado dia para tomar Posesion, y habiendo visitado á todos los Señores Ministros, irá el Señor mas moderno á su casa con Capa acompañandole del mismo modo que al Señor Regente; y formado el Acuerdo,

dado primero el obediencia al Real Despacho, vendrán los Contadores mayores y trahido el R<sup>l</sup> Sello (que saldrán á recibir, y despedir el Señor Fiscal y Ministro mas moderno, con vn Contador mayor hasta la Puerta del Acuerdo.) cotejado entrará el nuevo Señor Ministro con los Señores mas modernos y Fiscal que le acompañarán; hará el juramento prevenido por Ley tomara el asiento que le corresponda, y concluido se le acompañara á su Casa, yendo antes á visitar á S.E. [238v]

45.

El Chanciller dandole la Orden de la hora destinada para el Recivimiento, que se le comunicará por vn Portero el dia antes avisará por medio de una atenta Esquela en la forma que le esta prevenido á los Alcaldes Ordinarios que deben concurrir con dos Regidores á llevar las Borlas del Cogin del Real Sello desde la Pieza donde se custodia hasta la Sala de Acuerdo, y en los Recivimientos de Señores Virreyes, y Regentes todos los del Cabildo en el que esperarán de pie con el Chanciller hasta que se concluya el cotejo, y juramento bolviendo á su lugar el Real Sello deviendo dicho Chanciller, ir en traje negro, ó siendo Militar con Real Titulo con su Vniforme, lo que se tendrá entendido en todos los casos que se ofrezca sacar el Real Sello menos quando vienen nuevos Sellos de España, que entonces se vá al desembarcadero con las [239] mismas ceremonias que á la Real Persona, entrando el Sello en Cavallo Ricamente Enjaezado adornadas las Calles por donde passa.

**Recivimiento del S<sup>or</sup> Obispo**

46.

Si diese parte á la Real Audiencia de su llegada, á la immediacion de la Ciudad, y parase en alguna Casa antes de hacer su entrada publica se nombrará vn Oydor que passe a cumplimentarlo, y al dia siguiente todos los Señores Oydores visitaran á su Ilustrisima quien deverá corresponderles.

47.

Hallandose el Señor Obispo en los terminos de su Diocesis devera participarlo al S<sup>or</sup> Virrey, y dos jornadas antes de la Ciudad despachara su Secretario con este aviso correspondiendo Su Excelencia con el suyo; quien cumplimentará á Su Ilustrisima, y este despues [239] de haver hecho en la Catedral el juramento acostumbrado, pasará á visitar á S.E. el que immediatamte. le corresponderá, y al dia siguiente lo verá en Publico.

48.

Si viniera p<sup>r</sup> Mar el Señor Obispo podrá avisar de Montevideo, y su Excelencia enbiará al Desembarcadero á Su Secretario á cumplimetar á su Ylustrisima.

49.

Si su Ylustrisima descansare en alguna Quinta, ó Casa inmediata á la Ciudad será correspondiente que pase por la noche á visitar á S.E. en secreto como se practica en Lima.

50.

Para la reciproca visita del Exmo S<sup>or</sup> Virrey, e Ilt<sup>mo</sup>. Señor Obispo, deverán estar las familias en traje correspondiente y acompañar hasta abajo en la Escalera del Fuerte, y su Ilt<sup>ma</sup>. llegara hasta la Escalera de su [240]

Palacio dandole su bendicion; si su Excelen<sup>a</sup> manifestase desearla, y S.E. saldrá á recibir á su Ill<sup>ma</sup>. hasta la Puerta del Salon, en que se halla el Dosél, y lo acompañará en la despedida, hasta la misma puerta: En su visita se les dejara á solas, por si tubiesen que tratar asuntos reservados; y el Gentil-hombre ó Page de Cortina cuidará de que se cierre la Puerta de la Pieza donde se hallen.

## 51.

Su Excelencia tomará siempre la derecha sin dar la Puerta, proporcionandolo de modo, que á la entrada vayan iguales.

## 52.

En las visitas publicas de Besamanos &<sup>a</sup> se sentarán el Exmo S<sup>or</sup>. Virrey, y Señor Obispo debajo del Dosel, vno, en frente de otro, como teniendo en medio el Retrato de su Magestad q<sup>e</sup> debe estar alli; y para estas visitas no precederá recado reciproco, pero si para las privadas [240v] por medio de un Capellan, ó Gentil-hombre p<sup>ra</sup>. que las familias se hallen prevenidas, y se evite la falta de alguna etiqueta.

## 53.

En las Funciones de Yglesia se embiarán despues de concluidas reciprocos recados por medio de sus familiares precediendo el del S<sup>or</sup>. Obispo.  
Fiestas de Tabla, y Funciones de Yglesia

## 54.

Asistirá el Tribunal de la Real Audiencia á las fiestas que ha havido hasta aqui desde su Ereccion, y han sido los dias y Años de los Soberanos, los de Nacimiento de Principes, é Infantes, quando se manda Real Cedula de aviso, el dia de la Concepcion, el de Corpus, el de San Martin, con el Tribunal de Cuentas, y Cabildo Secular poniendose en la [241] Catedral, Dosél, Sitial, y Cogin ál Exmo S<sup>or</sup>. Virrey con arreglo á lo mandado en Real Cedula, Octubre veinte y quatro de mil setecientos ochenta y dos dirigida á este Gobierno, sentandose los Ministros de la Real Audien<sup>a</sup>; y Tribunal de Cuentas al lado del Evangelio, en Sillas sin Almoáda, á excepcion del Regente, á quien se pondrá como está prevenido en su citada Real Instruccion; y al lado de la Epistola se sentarán los Alcaldes Ordinarios, Oficiales Reales Regidores en Banco conforme á Ley.

## 55.

Saldrán á recibir al Tribunal, concurra, ó no Su Excelencia, vn Dignidad, y tres Eclesiasticos, como esta resuelto en dicha Cedula, Octubre veinte y quatro, de mil setecientos ochenta y dos, con las Mangas bajas segun se practica en Lima, dandose por el primero agua bendita al Exmo Señor Virrey, Regente, ó Decano [241v] en su Ausencia, y por un Capellan á los Ministros, acompañando hasta el Presbiterio, y pie de las Gradass, de donde hecho su acatamiento se retirarán á su Coro, deviendo interpolarse los Señores Prevendados, con los Ministros, dejando al mas digno que vaya despues del Regente, ó Decano. Acabada la funcion acompañaran del mismo modo hasta la Puerta de la Yglesia, en que el Presidente les hará su Cortesia.

## 56.

El Diacono bajará el Missál, incenssará con tres dustos, y dará la paz al Exmo Señor Virrey, cuya ceremonia se practicará igualmente con el Regente, no concurriendo S.E. por deversele hacer en su ausencia estos honores á

excepcion de poner Sitiál, como está mandado en las Reales Cédulas, Abril diez y nueve, y Junio veinte de mil setecientos ochenta dirigidas á la Real Audiencia de Chile conforme con lo dispuesto en la de Octubre once de mill [242] Setecientos cincuenta y cinco expedida a la de Lima, y al tiempo de bajar el Diacono con el Libro de los Evangelios para que lo bese el Exmo Señor Virrey ó Regente, saldrán de su asiento vno ó dos pasos, y hallandose el Seño Obispo en el Coro, saldrán al mismo tiempo el Subdiacono á dar la paz, con arreglo á lo mandado en la Ley diez y nueve del Título de las Precedencias, y es lo mismo que se acostumbra en Lima.

57.

Antes de Comenzar la Missa, y despues de acabada harán los tres Señores que la cantan acatamiento al Exmo Señor Virrey, ó Presidente del Tribunal, quienes deberán corresponder, cuya ceremonia se omitira, siempre que este expuesto el Santísimo.

58.

Los dias de Sermon deverá hacer el Predicador la Salutacion al Exmo Señor Virrey antes que ál Señor Obispo.[242v]

59.

A los Ministros de la Real Audiencia, y Contaduria mayor, Se dará la Paz por el Presbitero que señalare el Cabildo Eclesiastico con Sobre-pelliz, y Estola, pero no al Cabildo Secular á presencia de la Audiencia, segun la Ley veinte y vna Título quince Libro tercero, mandada observár en esta Ciudad, por especial Real Cedula del próximo pasado año fecha, en San Lorenzo, veinte y tres de Noviembre.

60.

Concurriendo Su Excelencia á la Fiesta, se juntarán los Señores Ministros, y Tribunal de Cuentas en la Sala de Acuerdo, y el Cabildo Secular, en la inmediata, que es la de Justicia á la hora que se señalare para subir á Sacar á Su Excelencia, segun la practica en que se está, y se há mandado ultimamente observar por su Excelencia, á instancia de los Señores Fiscales deviendo concurrir el Cabildo á la hora [243] Señalada sin demora para no hacer esperar al Acuerdo, y al entrár por las Salas del Palacio se detendrá el Cabildo en el Salon del Dosél, entrando los Señores á la Sala dónde esta su Excelencia para ir á la Fiesta, bolviendo sin detencion a salir para bajar á tomar los Coches por su antigüedad, ocupando Su Excelencia en el suyo la testera con los dos Ministros al Bidrio llevando delante del Tribunal los Guardias, ó Soldados que se señalaren por su Excelencia, cuidando respectivamente los Mazeros de la Ciudad, y Portereros de la Audiencia estén ya en fila al baxar los Coches, para no experimentar las detenciones que se notan; con tanta incomodidad, lo que igualmente cuidarán ál Salir de la Yglesia, auxiliandose en caso necesario de los Soldados, irán los coches, sin que se mezcle, ni interpole Persona alguna, llevando Su Excelencia al Estribo su Cavallerizo. [243v]

61.

Al apearse en la Catedral, irá el Regente al lado izquierdo de su Excelencia, y desde la Puerta de la Yglesia el Canonigo Dignidad irá immediato á S.E. acompañando los demás Prevendados á los Señores Ministros.

62.

Para el Tribunal de la Real Audiencia, y de Cuentas se pondrán Estrados, y al mismo piso la Silla y Sitiál

de S.E. sin que se note la menor diferencia en la elevacion de la Tarima, segun se ha observado hasta aqui, colocando el Dosél, Silla, y Sitial de Su Excelencia, de modo que esté Presidiendo el Tribunal.

### 63.

Al bolver se apearán todos acompañando los Señores Ministros á S.E. hasta la Escalera, á donde les dirá su Excelencia se queden, y sin embargo esperarán vn poco mas hasta que S.E. les vuelva a decir se queden, y no pasarán de allí [244] siguiendo hasta arriba con Su Excelencia los Señores Fiscales, Contadores, Cabildo Secular, executando lo mismo, quando la Salida es á cavallo, que no se apearán los Oydores, y sí los demas. En los dias de Besamanos no se detendrán los Oydores en la Escalera, sino qe. subirán igualmente con Su Excelencia hasta el Salon del Dosél, donde inmediatamente se cumplimentará á S.E.

### 64.

No concurriendo su Excelencia á la Funcion se juntarán los Señores Ministros, Contadores, Cabildo Secular en la forma prevenida al Capitulo sesenta; y á la hora señalada saldrá el Tribunal, yendo el Regente con el Decano á la Testera de la Carroza de Su Excelencia, que mandará preparar con el acompañamiento en la misma forma hasta la Cathedral, y apeado del coche llevará el Quitasol, si lo vsase el Excelentissimo [244v] Señor Virrey haciendo la compañía que esté de Guardia los honores siempre que pase el Tribunal; marcharan los los Mazeros de la Ciudad<sup>ad.</sup> delante del Cabildo, y los Portereros de la Audiencia con quatro Soldados delante de la Audiencia, poniendose detrás de la Carroza, otros quatro Soldados, dandose por Su Excelencia las Ordenes correspondientes para que vn Cuerpo tan respetable salga rebestido de toda la autoridad que representa.

### 65.

No concurriendo Su Excelencia ni el Regente, presidirá el Decano, poniendole en la Yglesia Silla, y Almohada dandosele la Paz por el mismo que se daria ál Señor Virrey si asistiese como expresamente se dispone en Real Cedula, Octubre once de mil setecientos cinquenta y cinco en conformidad de lo dispuesto en las Leyes catorce, y diez y Siete Titulo quince Libro tercero. [245]

### 66.

Vno de los dos Capellanes de Palacio, y Real Audiencia asistirá á todas las Funciones de Yglesia, y concurriendo Su Excelencia se sentarán en el Banco de los Familiares de distincion de Su Excelencia, y quando no concurra, en el de los Escribanos de Camara, en que esta declarado se sienten los Criados del Regente por Real Cedula Agosto treinta y vno de mil setecientos setenta y ocho detrás de las Sillas de los Señores Ministros de la Real Audiencia ócupando la Cabecera del Banco.

## Dias de Besamanos

### 67.

Los dias de nuestros Reyes, y Reinas los de su cumple-años asistirá el Tribunal de la Real Audiencia, el de Cuentas, y Cabildo Secular á la Cathedral, cantandose despues de la Misa el Te Deum, juntandose [245v] los cuerpos en las Salas que va prevenido, al numero sesenta, sobre fiestas de Yglesia.

## 68.

Concluida la Missa se bolverá en el mismo Orden á Palacio, y subiendo todos al Salon del Dosél, puesto Su Excelencia vajo Dosél recibirá los cumplidos, que hara el Regente á nombre de la Audiencia, Tribunal de Cuentas, y Cabildo Seculár, que es la practica mandada ultimamente observár p<sup>r</sup>. S.E. segun lo pedido por los Señores Fiscales, y concluida la arenga, Saldrán los Referidos Cuerpos acompañando al Acuerdo el Cabildo hasta la entrada de la Sala de Justicia, desde donde se retirarán.

## 69.

Lo mismo se practica los dias de los Principes, y Princesas, y los de su cumple-años, con la diferencia de no haver Missa en la Catedral, y la podrá haver en la Capilla quando [246] la haya decente, y preparada de lo necesario, en cuyo caso se observará lo mismo que en Lima, y se reconoce á los numeros quarenta y ocho, y quarenta y nueve Quaderno quinto de la Instruccion del Señor Arredondo, siguiendose por ahora la practica de juntarse á las doce los Cuerpos en la forma prevenida para subir al Salon del Dosél á cumplimentar á Su Excelen<sup>cia</sup>; y en ambos casos siguen luego el Comisario General de Cruzada, Cabildo Eclesiastico, Colegios, Consulado, y el Señor Obispo.

## 70.

Los dias de los Exmos Señores Virreyes y Virreynas pasarán el regente, y Oydores de particulares á felicitarles, y si fuese festivo, ó feriado, practicaran esta atencion en su víspera teniendo presente lo dispuesto en R<sup>l</sup>. Cedula Julio seis de mil seiscientos setenta y quatro dirigida á Mexico. [246v]

## 71.

Las Pascuas de Navidad siguiendo la practica observada hasta aqui, se darán (al?), Su Excelencia, el dia de la visita general, despues de bolver de ella, y dejar a Su Excelencia en la Escalera retirandose á la Sala de Audiencia Subiendo á darlas al medio quarto de hora:

## 72.

No asistiendo á Besamanos Su Excelencia por enfermedad, ausencia, ú otro impedimento, recibirá la Audiencia en el Salon del Dosél los cumplidos del Tribunal de cuentas, Cruzada, Cabildo Eclesiástico, Cabildo Secular, Colegios, Consulado, y Señor Obispo; y llevando la voz el Regente, ú Oidor que presidiere aquel dia, como esta dispuesto en el Capitulo setenta y tres de la Instruccion de Regentes, y Real Cedula noviembre Seis de mil setecientos ochenta y dos á la que pasara desde la Sala de Acuerdo donde se juntará p<sup>a</sup>. subir.

**[247] Sermones de Quaresma.**

## 73.

Los dias Miercoles, y Viernes de Quaresma pasarán los Ministros de la Audien<sup>cia</sup>. y Tribunal de Cuentas desde la Sala del Despacho á la Capilla interior á la Missa, y Sermon, que habrá retirandose despues los Ministros desde la misma Capilla.

74.

El Portero cuidará de que se pongan las Sillas para el Tribunal, y sitial para S.E. sino gustase de asistir en Secreto en la Tribuna como se practica en Lima, en cuyo caso no se acompañará al retirarse.

75.

Cuidara el portero del Banco para los Escribanos de Camara, y Relatores siguiendo despues el de los Procuradores.

## [247v] Entierros y Honrras

76.

En los entierros de Señor Regente, Oidores, Fiscales y sus Mugerres se observará lo prevenido en el Capitulo setenta y dos, de la Instruccion de Regentes, asistiendo por ahora el Exmo Señor Virrey, á sacar el Cuerpo de la Casa doliente; y si se huviese depositado el Cadaver en la Yglesia, irá no obstante á la Casa Mortuoria, y los Señores Ministros de particulares con Capas, y Golillas, desde donde en la forma ordinaria se irá con su Excelencia, ó acompañando el Cuerpo á pie, ó en coche, si ha havido deposito hasta la Yglesia en que, se pondrá Dosél, Sitial, Silla á su Excelencia, Extrados para el Tribunal, como en las Fiestas de Yglesia, observandose en todo las mismas ceremonias, como se egecuta en Lima, en conformidad del permiso de la Ley ciento y quatro, mandada observar por el expresado Capitulo [248] setenta y dos suplicando á Su Magestad se digne permitir la observancia de lo que se practica en la Real Audiencia de Mexico que está expresada en el Auto acordado quarenta y siete de dicha Audiencia, de Septiembre diez y seis de mil setecientos setenta y siete, que se halla en los Sumarios de las Leyes de Indias, y dice assi:

77.

Que por quanto en las concurrencias de Entierros, y honrras de los Ministros de la Real Audiencia, sus Mugerres, hijos, hijas, Relatores, y Escribanos de Camara de ella en los casos que no están resueltos por las Leyes Recopiladas de Yndias suelen ofrecerse algunos reparos, sobre los que han de asistir, y los lugares que han de ocupar los del Duelo, y el asunto que han de tener en la Yglesia proponiendose á tiempo que sirve de mucho embarazo la resolucion, y para si [248v] se procura saber la costumbre que ha havido en semejantes cassos; son varios los Ynformes, y pareceres por no haverse puesto el cuidado conveniente en asentar el estilo para. que sea fixa, y vniforme su observancia, se manda que de aqui adelante en los entierros honrras y cabos-de años de los Ministros de esta R<sup>l</sup> Audiencia, y sus Mugerres se observe la Ley cincuenta y quatro del sumario de las Indias, assi en el lugar, y asiento que toca, al Oydor, Alcalde del Crimen, ó Fiscal, como sus hijos, y respecto que en ella se dice que en la Yglesia se sienten en Banco aparte, y que ha sido costumbre que este sea en el Cabildo de la Ciudad, se continúe en la misma forma, y con los Yernos que se reputan por hijos, é con los Padres, y Suegros; y por qe. ha havido duda por haverse ofrecido en el caso en el Lugar, y asientos que ha de tener el hermano del Ministro, ó su Muger qe. asistiese [249] al Duelo por muerte de qualesquiera de ellos, no haviendo, Hijo Nieto, ó Yerno se le dé el lugar por la Calle despues del Alcalde del Crimen mas antiguo, y en la Yglesia en el Banco del Cabildo de dicha Ciudad como á los hijos, y en los Entierros de los d<sup>hos</sup>. hijos, y Hiernos, vaya toda la Audiencia como ha sido costumbre á los Entierros y Funerales de los Relatores, y Escribanos de Camara de la Real Audiencia y sus Mugerres, podrán asistir un Oydor, y vn Alcalde del Crimen, y el del Duelo llevará el lado derecho del Oydor, y el izquierdo el Alcalde del Crimen; por q<sup>e</sup> unq<sup>e</sup> no hay Ley que lo disponga, no se halla prohibicion, y la graduacion de dichos Ministros, permite que tenga esta diferencia en su desconsuelo, y que se le de cuenta á S.M. para que mande lo que fuere serbido, y en el entretanto se guarde cumpla, y egecute este Auto. [249v]

## 78.

La Ley cinquenta y quatro de los Sumarios dice asi: Que en acompañamientos de Entierros de Mugerres, de Oydores, y Alcaldes del Crimen, vaya el Virrey, y á su lado derecho el Oydor mas antiguo, y al izquierdo el Viudo, y los hijos entre los Oydores, y al sentarse este en primer lugar el Virrey, y luego el Oydor mas antiguo, y despues el Viudo, y los hijos en Banco aparte.

## 79.

El Cadaver quando se saque de la casa lo lebantaran los dos Relatores, y dos Escribanos de Camara, hasta la Puerta de la Calle, en donde hasta la Puerta de la Yglesia los tomarán y alternaran los Agentes Fiscales, y Abogados, que en ella lo entregarán á los dichos Relatores, y Escribanos, é immedatamente lo tomarán los Señores Ministros, compartiendose los que haya, hasta el Sitio done [250] de coloque para los Oficios. Concluidos lo bajaran del Tumulo los dichos Subalternos, tomandolo despues los Señores Ministros alternativamente hasta la Sepultura.

## 80.

Si el Cadaver se huviese depositado, se verificará el tomarlo, y llevarlo en la misma Yglesia lo que permita el terreno entendiendose deverlo hacer los mismos.

## 81.

Acabada la Funcion se vendrá en forma de acompañamiento con los del Cabildo Secular y Señores Ministros con Su Excelencia á la Casa á dar el Duelo, conduciendo desde ella á su Excelencia á Palacio.

## 82.

El mismo acompañamiento y orden se verificará el dia de los honras.

## 83.

Siempre que los Señores Ministros de la [250v] Audiencia se hallen gravemente enfermos, se les visitará por el Exmo Señor Virrey, Siguiendo en esta parte la practica de Lima, muy conforme á la estimacion que la Ley cinquenta y Siete, Título Quince, Libro tercero de Indias encarga les lispense como sú cabeza, Presidente, y Protector, entendiendose estar gravemente enfermos quando se hallen Sacramentados.

## 84.

Falleciendo los Señores Virreyes, bien sea hallandose en el mando, ó despues de concluido, se les harán los honores de Capitanes Generales de Exercito; pero su Cadaver lo conducirán hasta la Yglesia los Ministros de la Audiencia, y Tribunal de Cuentas comenzando p<sup>r</sup> el Regente, aunque sea en vacante, ó no asistiendo el actual Señor Virrey, como se practicó en Lima, en el Entierro del Señor D<sup>n</sup>. Agustin Jauregui, siguiendose el exemplar del del Exmo S<sup>or</sup>. Conde de Salbatierra, por conside [251] rarsele como Cabeza del Tribunal.  
Visitas de Carcel

## 85.

Los días de visita general de Carceles en las visperas de Pasquas, asistirá la Audien<sup>cia</sup>. á la Capilla á Misa, y concluida pasará el Tribunal con S.E. (si asistiere) á la carcel de Corte, quando la haya y desde allí á la de la Ciudad, donde saldrán á recibir á la Puerta de la Calle, los Alcaldes Ordinarios, y demás que administran justicia, asistiendo el Alcalde, Alguacil mayor, Abogado de Pobres, Procuradores, Escribanos, Agentes, Fiscales, y todos los que tengan intervencion ó motivo de dar razon de los Pressos, de todos los Juzgados, poniendose las Guardias respectivas que se acostumbran, que harán los correspondientes honores, y no concurriendo Su Excelencia harán al Tribunal las Guardias los prevenidos [251v] en la Real Cedula citada.

## 86.

En las Visitas semanales de Carcel asistirán también todas las Justicias, Escribanos y Subalternos, que acompañarán á los Señores, que van á ella desde la Puerta de la Calle, como que representan al Tribunal llevando para su mayor decoro, y respeto quatro Soldados, pr. delante sirviendose S.E. dar al efecto la orden correspondiente, como tambien para los demas honores. Los Señores al entrar en la Sala dejarán las Capas, y tomando la gorra, pasarán á su lugar y concluida la visita acompañarán todos á los Señores Ministros, hasta lo exterior de la Puerta de la Cárcel.

## 87.

Los Alcaldes ordinarios, y demas Justi<sup>cias</sup>. se sentarán en Banco, que se colocará al lado izquierdo de los Extradados por debajo de la Grada como se practica en Lima, y está en vso aquí.  
[252] Etiquetas en General

## 88.

Si pasase por esta Ciudad algun S<sup>or</sup>. Oydor, Alcalde del Crimen, ó Fiscál de qualquier Audencia, y escribiere, ó avissare por recado de su venida, se le deberá visitar, por los Señores Ministros de particulares; y en las Fiestas de Tabla, y demás concurrencias se le convidará por el Regente ó Decano, en su ausencia; y siendo de las de Lima, y Mexico se le dará después del Decano lugar en la Calle, y la Yglesia, y siendo de una Audencia, despues del Subdecano; á los Ministros honorarios del Consejo de Hacienda se dará después del Decano, segun lo resuelto en R<sup>l</sup>. Cedula Junio diez y nueve de mil setecientos sesenta y nueve: á los Ministros Honorarios, ó Proprietarios del Consejo de Indias, el asiento inmediato al que presida, segun lo determinado en Real Cedula, Febrero veinte y vno de mil setecientos [252v] ochenta y nueve.

## 89.

Quando Su Excelencia concurra al Real Acuerdo lo recibirán el Señor Regente, y Oydores á la Entrada de la Sala de este nombre, y saldrán á despedirlo al mismo lugar, conforme á lo prevenido en Real Cedula Diciembre veinte y uno de mil setecientos ochenta y vno, y desde alli acompañarán á S.E. los Señores Fiscales con los Subalternos del Tribunal hasta el Salon del Dosél.

## 90.

Si asistiese S.E. el dia de Ordenanzas á la Sala de Justicia de la Audencia se recibirá á la entrada de ella, poniendose los Señores Ministros en dos hileras, y se le despedirá á la Puerta de la misma Pieza observandose lo demás prevenido en el Capitulo antecedente.

## 91.

Los Ministros de la Real Audiencia [253] no asistirán á Consagraciones de los Rev<sup>dos</sup>. Obispos, Procesiones de Beatificaciones, Canonizaciones de Santos, ni á Dedicaciones de Templos, aunque se diga son casos muy raros, y que no están expresam<sup>te</sup>. prohibidos.

## 92.

Si por algun accidente dejase de vivir en el Fuerte, ó Palacio, el Exmo S<sup>or</sup>. Virrey, ó en vacante el que gobernase viviere fuera se juntará el Acuerdo y Audiencia en el mismo lugar que se acostumbra, por ser conforme en la Cedula Julio seis de mil seiscientos setenta y quatro, y modernamente dispuesto en la de Julio primero de mil setecientos ochenta y vno, dirigida á la Audiencia de Chile, haciendose á S.M. la Consulta oportuna.

## 93.

Quando los títulos de Marqueses, Duques, Condes, tubiesen Pleytos, y quisiesen hablarse á su Vista se les dará asiento vajo Dosél despues del Alguacil mayor, conforme á lo resuelto en Real Cedula, Febrero trece de mil setecientos ochenta y nueve dirigida á Lima entendiendose dever ir en trage de negro, y siendo Militares del Exercito con su Vniforme.

## 94.

Los Militares que tengan que entrar en el Acuerdo á Jurar, ú ocurrir á la Audiencia á otros actos llevarán su Vniforme, y Espada, conforme á la Cedula antes citada, y la de Febrero trece de mil setecientos y ochenta.

## 95.

En Lima se practica el vso del Quitasol de Damasco, o Terciopelo por los Virreyes, y en su ausencia los Regentes en las Procesiones (excepto la de nuestro Amo) y en las asistencias á la Catedral al tiempo de apearse del Coche: Por Real Orden Junio siete de mil setecient<sup>s</sup> cinquenta y quatro se aprobó la Resolucion del Virrey de que no le vsase el M. R. Arzobispo [254] como opuesto al Espiritu de la Ley treinta y nueve Titulo Quince Libro tercero, por no poderse verificar sin la impropiidad, de que vn Lacayo, ú otra persona igual dé la espalda al Virrey lo que se tendrá presente.

## 96.

Si huviere Virreyna se hará Tribuna en la Yglesia Catedral para que pueda asistir á las Funciones, colocandola al lado del Evangelio detrás del Tribunal de la Real Audiencia, como está en la Catedral de Lima; y no entrara Persona alguna en ella quando no concurriese, como está dispuesto en Real Cedula Junio veinte y quatro de mil seiscientos veinte y seis, y esta yá acordado pr. esta Audiena.

## 97.

Los Subalternos asistirán al Tribunal en la forma que les está señalada, y es: los Relatores con ropilla negra, capa larga Peluca blanca, y gorra. Los Escribanos de [254v] Camara con Vestido negro, Capa corta y gorra que deberán quitar siempre que sé nombre á Dios, al Rey, ó a la Audiencia, y en las funciones de Yglesia, ó Regocijos públicos con vestido corto negro sentandose en Banco detrás de las Sillas de los Señores Ministros.

Los Procuradores de bestido negro Peluca, y Capa negra: Los Portereros de ropilla y Capa negra con Espada larga, y Sombrero, con q<sup>c</sup> podrán cubrirse quando asista á las Relaciones, para que se guarde ceremonia como se practican en las Chancilleria de España y Lima.

### Estandarte Real dia de San Martin

#### 98.

La víspera á la hora que se señale por Su Excleencia saldrá el Real Estandarte del Cabildo quando no haya Alferez Real propietario, pues haviendole sera desde Su [255] Casa acompañado de todo el Cabildo, y particulares con la Guardia correspondiente; dirigiendose al Fuerte, ó Palacio, donde al llegar, subirá vno de los Alcaldes Ordinarios con tres, ó quatro Regidores há buscar á S.E. y Acuerdo segun se practica en Lima y al encontrar el Estandarte se coloca el Alferez Real á la izquierda del Señor Virrey, y el Regente á su derecha, caminando á pié en forma de Paseo, segun la practica desde el establecimiento de esta Audiencia, en cuyo orden se vá á la Catedral donde inmediato a la Grada del Presviterio , ó Capilla mayor al lado de la Epistola, separado de la cavecera del banco del Cabildo, y casi frente á S.E. se pone ál Alferez Real Silla con cogín y tapete sentandose en ella durante las Visperas en las que se deposita el Estandarte en el Cornualtár del lado del Evangelio, tomandoselo para el efecto, y el despues dársele, para [255v] incensarlo, y proseguir el Paseo el Alguacil mayor, y en su defecto el Regidor mas antiguo, y acabada la Funcion se buelve en el mismo orden al Fuerte hasta el pie de la Escalera donde se retira el Acuerdo subiendo con S.E. vno de los alcaldes, tres, ó quatro Regidores, los Señores Contadores y Fiscales bolviendo el Estandarte con su acompañamiento al parage de donde haya salido.

#### 99.

Al dia siguiente, á las diez de la mañana se observa el mismo metodo para ir ál Fuerte y Catedral ocupando en ella el Alferez Real el mismo lugar y ceremonia incensando el estandarte vno de los Caperos, y á S.E. el Diacono, dando al Alferez Real, la bela el mismo que le alcanza el Estandarte despues de dada por este a su Excelencia, y al Regente con Candilexa, en esta y qualesquiera otras funciones de Yglesia, segun [256] es practica. Se Subministra á Su Excelencia. la Paz por el Diacono, y por dos Sacerdotes separadamente, vno á la Audiencia, otro al Alferez Real bolviendose acabada la función, y practicandose lo mismo que va dho en la tarde.

### Publicacion de la Bula

#### 100.

Precediendo orden del S<sup>or</sup>. Virrey se anunciará por vando el dia de la Publicacion, para que asista el Pueblo, á la Procession, limpien las Calles, adornen las Ventanas.

#### 101.

Los Tribunales se juntarán en la forma ordinaria el día que se acordare, y de los S<sup>res</sup>. Ministros pasará el mas antiguo con el S<sup>or</sup>. Fiscal á la Yglesia de San Francisco, y para que el respeto de estos Señores Ministros no se exponga á los inconvenientes q<sup>c</sup> pueden resultar de llegar antes que el Comisario al [256v] Convento regularán el tiempo de modo que entre la llegada de estos Señores, y la del Comisario no se note otra diferencia, que la de vna casual e impremeditada demora.

Que para guardar al Comisario, y Tribunal de Cruzada el decoro correspondiente á su carácter, y mantener las preeminencias, con que en este acto le distinguen las repetidas Ordenes de S.M. irán á sacarlo de su Casa vno de los Alcaldes, seis Regidores, y principales vecinos del Pueblo, e incorporados todos en el atrio (donde

estará la Comunidad con anticipacion para recibir á vnos, y otros) entrarán en la Yglesia por el orden y lugar, que corresponde, y llegando al sitio donde estén puestas las Sillas las ocuparán, interin el Comisario pone la Bula en el Altar, y se viste de Capa pluvial.

#### 102.

Hecha esta Ceremonia tomará la Santa Bula, y dos Eclesiasticos sus extremos, o Puntas [257] los seis Regidores ál Palio el Tesorero el estandarte, y sus cordones dos Justicias todos Procesionalmente: (con achas los Pages del Cómisario) se encaminaran de San Francisco á la Catedral, llevando las Mazas de Cabildo, y cerrando la procesion los dos Señores M<sup>tos</sup>.

#### 103.

El Exmo Señor Virrey, Audiencia, y resto de Cabildo Secular se presentarán al mismo tiempo de llegar la Procesion en el atrio de la Catedrál, donde puesta Alfombra, y Cogin á la Puerta de la Yglesia, adorará S.E. la Bula, siguiendo en Procesion hasta el Altar mayor donde será la adoracion por el Clero, Real Audiencia, y Cabildo, y colocada en el Altar mayor, sino le huviere portatil se desnuda el Comisario quien en trage de Ceremonia se incorpora con la Real Audiencia, tomando lugar preferente despues del que Preside, pero sin cogin, ni silla difer<sup>te</sup>. [257v] á la de los Señores Ministros cuya funcion concluida se retirará con Su Excelencia la R<sup>l</sup> Audiencia, y parte del Cabildo hasta el fuerte, segun la costumbre; bolviendo á Casa del Comisario el mismo acompañamiento.

#### 104.

Se observará pór ahora esta auto Acordado como Ceremonial para los casos ocurrentes dandose cuenta á Su Magestad con Testimonio del Expediente para su Soberana Resolucion, dirigiendose testimonio de él á S.E. con el Oficio respectivo, para que lo tenga á mano; Y de lo respectivo á Su Ylt<sup>ma</sup>, Cabildo E<sup>cco</sup>, y Secular: Y lo firmaron con Su Excelencia dichos Señores de que doy fee, = D<sup>n</sup>. Nicolás de Arredondo = Benito de la Mata Linares = Josef Caveza Enriquez = Sebastian de Velasco = Rafael Antonio Viderique = Fran<sup>co</sup>. Thomas de Ansotegui = D<sup>n</sup>. Facundo de Prieto y Pulido = ».



Figura 1. Títulos, escudo de armas y firma de D. Nicolás Antonio Arredondo.

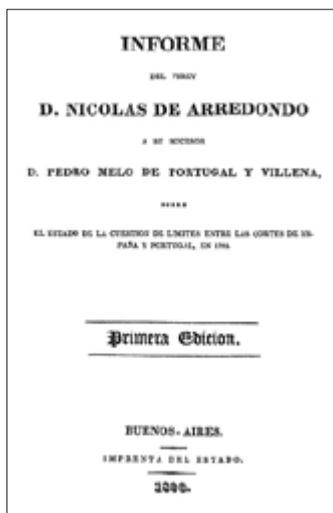


Figura 2. Informe del Virrey Arredondo a su sucesor Melo.

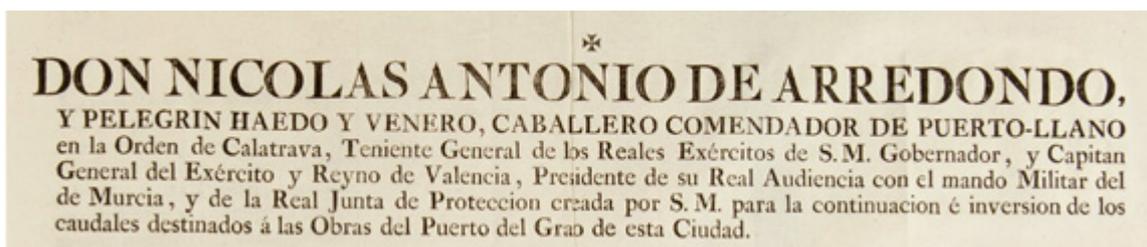


Figura 3. Cargos ocupados por D. Nicolás Antonio Arredondo a su regreso a España.

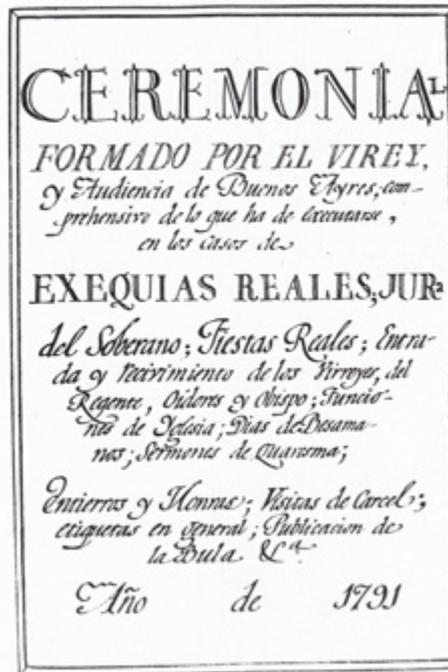


Figura 4. Portada del Ceremonial preparado por el virrey Arredondo para los actos oficiales.

## Bibliografía

- Actas del Cabildo de Santa Fe*, siglos XVI-XIX. 1789. T. XVB, XV.
- Aguiar y Acuña, R. de. 1677. *Sumarios de la Recopilacion general de las leyes, ordenanças, provisiones, cédulas, instrucciones y cartas acordadas, q[ue] por los Reyes Catolicos de Castilla se han promulgado, expedido y despachado, para las Indias Occidentales, Islas y Tierra-Firme del mar Oceano: desde el año de mil y quatrocientos y noventa y dos... hasta el presente, de mil y seiscientos y veinte y ocho...* México: impresso por Francisco Rodriguez Lupercio.
- Alvarado, J. 2020. *Rito, ceremonia y protocolo*, Madrid: Dykinson.
- Anderson, P. 1998. *El Estado absolutista en occidente*. México: Siglo XXI.
- Anónimo, 1944. Sección Colonial [Creación de la Real Audiencia de Buenos Aires]. *Revista de la Biblioteca Nacional de Argentina*, XI / 32: 273-344.
- Antón Reglero, F. 2004. *El linaje de los Arredondo en la Santoña de los siglos XVIII y XIX*. Monte Buciero, 10: 33-55.
- Aristizábal García, D.M. 2011. *Poder y distinción colonial: las fiestas del virrey presente y el rey ausente (Nueva Granada, 1770-1800)*. Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario.
- Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra (España):
- (1) Correspondencia con el Virrey de Buenos Aires D. Nicolás Antonio de Arredondo sobre su solicitud de título de Castilla con denominación de conde de Pelegrín. Año 1782. SGU,LEG,6829,2, fols. 161-162.
  - (2) Nombramiento de Mariscal de Campo a D. Nicolás Antonio de Arredondo. Año 1789. SGU,LEG,7307,79, fols. 284-285.
  - (3) Empleo de Mariscal de Campo concedido al presidente de la Audiencia de Charcas, D. Nicolás de Arredondo. Año 1789. SGU,LEG,6828,11, fols. 192-194v.
  - (4) Nombramiento de D. Nicolás Antonio de Arredondo como Virrey de Buenos Aires. Año 1789. SGU,LEG,6820,10, fols. 337-346v.
  - (5) Nombramiento como interino 1º a Joaquín del Pino, 2º a Antonio de Olaguer Feliu, y 3º a Sebastián de Seguro, para que ocupen el virreinato de Buenos Aires en caso de ausencia o fallecimiento de Nicolás Antonio de Arredondo, virrey de Buenos Aires. Año 1789. SGU,LEG,7325,8, fols. 75-86.
  - (6) Concesión a D. Nicolás Antonio de Arredondo, Virrey de Buenos Aires, el pase al Ejército de operaciones de Navarra cuando regrese a España. Año 1794. SGU,LEG,6822,10, fols. 181-183.
- Arredondo, H. 1924. De la época colonial. (La entrada del virrey Arredondo en Buenos Aires en 1789). *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, III / 2: 717-742.
- Arredondo, N. 1795. *Relación de gobierno del Virrey de Río de la Plata D. Nicolás de Arredondo a su sucesor D. Pedro Melo de Portugal con un extracto de todos los bandos publicados durante su mando*. Buenos Aires, 16 de marzo de 1795. CML, T. LIII, ff. 313-442.
- Arredondo, N. 1836 (1795). Informe del virrey don Nicolás de Arredondo a su sucesor don Pedro Melo de Portugal y Villena, sobre el estado de la cuestión de límites entre las Cortes de España y Portugal en 1795. Buenos Aires: Imprenta del Estado. También, 1881. *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, III: 309-449.
- Ávila Mariel, A., y Bravo Lira B. 1989. La costumbre en el Derecho indiano. *Derecho común y Derecho propio en el Nuevo Mundo*, Santiago de Chile, pp. 75-78.
- Barreda Laos, F. 1944. La Real Audiencia de Buenos Aires. *Revista de la Biblioteca Nacional de Argentina*, XI / 32: 257-272.
- Barrientos Grandón, J. 2004. *El gobierno de las indias*, Madrid: Marcial Pons.
- Barrientos Grandón, J., Mata Linares y Vázquez Dávila, Benito María de la. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, XXXIII: 767-768.
- Bernal Gómez, B. 1989. Las características del Derecho Indiano. *Historia Mexicana*, 38 (49): 663-675.
- Bromley, J. 1953. Recibimiento de virreyes en Lima. *Revista Histórica*, XX: 5-108.
- Bustos Argañarás, P. 1997. Orígenes de los apellidos hispanoamericanos. *Boletín del Centro de Estudios Genealógicos de Córdoba [Argentina]*, 26: 23-24.
- Cédula Ereccional de la Secunda Audiencia en El Rio de la Plata. 1785. *Acuerdos y sentencias dictados por la Suprema Corte de Justicia de la Provincia. Autos acordados desde 1810, Acuerdos extraordinarios, Resoluciones y noticias referentes á la Administracion de Justicia*. Buenos Aires: Est. Tip. El Orden, t. I.

- Campos y Fernández de Sevilla, J. 2002. La fiesta barroca, fiesta de los sentidos. *La Fiesta del Corpus Christi*, Fernández, G., y Martínez, F. (coords.). Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 91-122.
- Campos y Fernández de Sevilla, J. 2012. *Fiestas barrocas en el Mundo Hispánico: Toledo y Lima*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Campos y Fernández de Sevilla, J. Fiestas barrocas celebradas en Cuzco en 1603 y 1788. *Festival del Barroco Latinoamericano. Perú. Conferencias*. Zignaigo, I. (ed.) 2017. Cuzco: Publicaciones Mensurabilis.
- Casado Trigo, M. 2012. Aproximación al ceremonial y protocolo en los virreinos americanos: el recibimiento virreinal. *Revista de Derecho UNED*, 11: 125-135.
- Casal Maceiras, O. 2016. *Manual de comunicación escrita en ceremonial y protocolo*, Madrid: Síntesis.
- Castillo de Bobadilla, J. 1775. *Política para Corregidores y Señores de vasallos*, Madrid: Imprenta Real.
- Castro, I. de. 1795. *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta grande y fidelísima ciudad celebró este honor*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Catálogo de la Real Biblioteca*. 1996. t. XI, Manuscritos, vol. III, p. 340, ms. II/2881, N° 4, Madrid: Patrimonio Nacional.
- Ceremonial [1791] hecho por el Virrey y Audiencia de Buenos Ayres, comprehensivo de lo que ha de executarse...*
- Chávarri del Rivero, T. 2004. *Protocolo internacional: tratado de ceremonial diplomático*, Madrid: Escuela de Protocolo.
- Contreras, R., y Cortés, C. 1970-1977. *Catálogo de la Colección Mata Linares*, Madrid: Real Academia de la Historia, 5 vols.
- Colección Mata Linares (CML). Archivo de la Real Academia de la Historia - España: <http://lanic.utexas.edu/project/tavera/espana/historia/linares.html>
- Cortés Salinas, C. 2015. *Benito de la Mata Linares. Juez, acusado y testigo*. Madrid: Dykinson.
- Corva, M. A. 2013. *La administración de justicia en la provincia de Buenos Aires, 1853-1881* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.878/te.878.pdf>
- Costa, J. 1884. Requisitos de la costumbre jurídica, según los autores. *Estudios jurídicos y políticos*. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, pp. 133-210.
- Cueto Rúa, J. 1999. Derecho consuetudinario o norma consuetudinaria. *Revista del Colegio de Abogados de la Ciudad de Buenos Aires*, VI/ 59. N° 1, 57-66.
- Cutolo, V.O. 1968. *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930)*. Buenos Aires: Elche.
- Derrotero del viaje que hacen los Excmos. Señores Virreyes de este Reyno: Jornadas en su distrito y ceremonias de su entrada, hasta llegar a la ciudad de México desde el puerto de Veracruz*. Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 12975/20.
- Domínguez Bordona, J. 1935. *Manuscritos de América* [en la Biblioteca de Palacio]. Madrid: Talleres de Blass, S.A.
- Escudero, J.A. 1985. El Estado Moderno y la universalización del Derecho castellano. *Curso de Historia del Derecho. Fuentes e Instituciones Político-administrativas*. Madrid: Ed. del autor.
- Ferrario de Orduña, L. E. 1999. Desviación semántica de un tratamiento: el caso de don. *Estudios de historia de la lengua española en América y España*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Ferrer Rodríguez, J.M. 201 5. El tratamiento de don/doña durante el Antiguo Régimen. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, XVIII: 373-395.
- Garavaglia, J.C. 1996. El teatro del poder: Ceremonias, tensiones y conflictos en el Estado colonial. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravigani"*. Tercera serie, N° 14: 7-30.
- García Gallo, A. 1975. Las Audiencias de Indias. Su origen y caracteres. En *Memoria: del Segundo Congreso Venezolano de Historia*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, t. I.
- García Marín, J. M<sup>a</sup>. 1998. La doctrina de la soberanía del monarca (1250-1700). *Fundamentos: Cuadernos monográficos de teoría del estado, derecho público e historia constitucional*, N° 1: 21-86.
- García-Valdés, C.C. 2011. Fiesta y poder en los virreinos americanos. *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona: Universidad de Navarra: 253-259.
- Garriga, C. 2006. Sobre el gobierno de la justicia en Indias (siglos XVI.XVII). *Revista Historia del Derecho*, 34: 67-160.
- Garriga, C. 2009. Concepción y aparatos de la justicia: las Reales Audiencias de Indias. *Cuadernos de Historia* (Córdoba, Argentina), N° 19: 203-244.

- Gómez Gómez, M. 2008. *El sello y registro de Indias. Imagen y representación*. Köln: Böhlau Verlag.
- Gutiérrez De Angelis, M. 2010. Arte, religiosidad y poder en las fiestas virreinales. Buenos Aires, 1780-1808. *Naveg@merica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. Nº 5. Disponible en <http://revistas.um.es/navegamerica>
- Instrucción de lo que deben observar los Regentes de las Reales Audiencias de América: sus funciones, regalías, cómo se han de haber con los Virreyes, y Presidentes, y estos con aquellos. 1776. Archivo General de Indias (AGI), ESTADO. 86A, Nº 13.
- Lira Montt, L. 1978. La prueba de hidalguía en el Derecho Indiano. *Revista Chilena de Historia del Derecho*. Santiago de Chile, Nº 7: 135-138.
- Maitre, E. 2005. *Las Audiencias y la administración de justicia en las Indias*. Madrid: Universidad Autónoma.
- Mariluz Urquijo, J.M. 1949. Las memorias de los Regentes de la Real Audiencia de Buenos Aires, Manuel Antonio de Arredondo y Benito de la Mata Linares. *Revista del Instituto de Historia del Derecho de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, 1: 1-9.
- Márquez Abanto, A. 1941. Las comisiones del recibimiento del Excmo. Príncipe de Esquilache. *Revista del Archivo Nacional*, 14: 73-88.
- Medina Ávila, C.M. 2016. *Manual de protocolo y ceremonial militar*, Madrid: Síntesis.
- Mendiburu, M. de. *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Lima: Librería e Imprenta Gil, S.A.
- Mercado Moreira, M. 1928. *El Chaco Boliviano (Anotaciones al alegato paraguayo)*. Cochabamba-Bolivia: Ed. López-Argentina.
- Miguel y Alonso, C. 1959. Las Audiencias en los Reinos y Señoríos de las Indias. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 116-117: 189-204.
- Monteagudo Robledo, M<sup>a</sup> P. 1995. Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico. *Pedralbes: Revista d'història moderna*. Nº 15: 173-204.
- Morales Martínez, A. J. 1013. Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú: los papeles del marqués del Risco. *Las Artes y la arquitectura del poder*. Congreso Español de Historia de Arte, Mínguez, V. (ed.), Castelló: Universitat Jaume I, pp. 407-421.
- Muro Orejón, A. 1980. Legislación General de Fernando VI para las Indias Hispanas. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 50: 21-54.
- Navarra y Rocafull, M. (duque de la Palata). 1859. *Memorias de los Virreyes que han Gobernado el Perú*. Lima: Librería Central de Felipe Bailli, t. II.
- Olivero, S.F. Arredondo y Pelegrín, Nicolás Antonio. *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, t. V.
- Olivero, S.F. 2005. El comercio ilícito en el Río de la Plata: el Pago de la Costa en el siglo XVIII. *Temas americanistas*, Nº 18: 56-69.
- Osorio, A. 2006. La entrada del virrey y el ejercicio del poder en la Lima del Siglo XVII. *Historia Mexicana*. 55/3: 767-831.
- Ots Capdequí, J. M<sup>a</sup>. 1941. *El Estado Español de Indias*. México: El Colegio de México.
- Panizo Alonso, J. 2018. *Protocolo y ceremonial diplomático e internacional*, Madrid: Síntesis. *Partidas*, II, XXI, 2 y 3.
- Peces-Barba Martínez, G. 2002. El paso del estado absoluto al estado liberal en la Ilustración. *Horizontes de la filosofía del derecho: homenaje a Luis García San Miguel*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad.
- Pérez Cañete, J. 2017. El documento como instrumento de poder en las Reales Audiencias Indianas: el caso de Santa Fe: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71836>
- Pérez León, J. 2015. La hidalguía en Castilla y América. Luces y sombras del debate historiográfico. *Tiempos Modernos*. Revista Electrónica de Historia Moderna, 8 / 31: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/417>
- Portugal Bueno, M<sup>a</sup> del C. 2016. *Guía de ceremonial y protocolo en la iglesia católica*, Madrid: Síntesis
- Porrúa Pérez, F. 2017. *Teoría del Estado*. México: Porrúa.
- Radaelli, S. 1955. Arredondo, Nicolás, Río de la Plata, (1789-1795), *Memorias de los Virreyes del Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Bajel.
- Ramos Fernández, F. 2018. *Manual de ceremonial y protocolo universitario y académico*, Madrid: Síntesis. *Recopilación de las Leyes de las Indias*. 1681. Madrid: Ivlian [Julián] de Paredes; especialmente L. III, T. XV (completo).

- Recopilación de Documentos Oficiales de la época colonial*. 1894. Guayaquil: Imprenta de La Nación.
- Ruiz Guíñazú, E. 1916. *La Magistratura Indiana*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.
- Sánchez Agesta, L. 1959. El concepto del Estado en el pensamiento español del siglo XVI. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Sánchez-Arcilla Bernal, J. 1992. *Las Ordenanzas de las Audiencias de Indias (1511-1821)*. Madrid: Dykinson.
- Sánchez-Arcilla Bernal, J. 1995. La crisis del “Ius Commune” (siglo XVIII). *Historia del Derecho. I Instituciones políticas y administrativas*. Madrid: Dykinson.
- Sánchez-Blanco, F. 2002. *El absolutismo y las luces en el reinado de Carlos III*. Madrid: Marcial Pons.
- Sánchez González, D. del M., 2017. Manual de protocolo oficial y derecho ceremonial del Estado, Madrid: Síntesis
- Serrera, R. M. 2009. El modelo de organización y administración del espacio colonial en el Nuevo Mundo. Sevilla: Fundación Corporación Tecnológica de Andalucía.
- Sierra, V. 1959. *Historia de la Argentina (1700-1800)*, Buenos Aires: Unión de Editores Latinos.
- Silva, H.A. 1993. *El comercio entre España y el Río de la Plata (1778-1810)*. Madrid: Banco de España.
- Solórzano Pereira, J. 1647. *Política Indiana*. Madrid: Oficina de Diego Díaz de la Carrera.
- Somavilla Rodríguez, E. 2015. *Protocolo en el Estado Vaticano. Tradición y modernidad*, Madrid: Eds. Religión y Cultura, 3 vols.
- Surroca i Sensa, J. 2008. *Manual de ceremonias civiles*. Figueres: Brau Edicions.
- Tau Anzoátegui, V. 2001. *El poder de la costumbre: estudios sobre el derecho consuetudinario en América Hispánica hasta la emancipación*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho.
- Tau Anzoátegui, V. 2011. El taller del jurista. Sobre la Colección Documental de Benito de la Mata Linares, Oidor, Regente y Consejero de Indias. Madrid: Universidad Carlos III.
- Tratado preliminar, 1777. *Tratado preliminar sobre los límites de los estados pertenecientes a las Coronas de España y Portugal en la América Meridional; ajustado y concluido en San Lorenzo, a 11 de octubre*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- Udaondo, E. 1945. *Diccionario biográfico colonial argentino*. Buenos Aires: Huarpes.
- Urbina, J. A. 2001. *El gran libro del protocolo*. Madrid: Temas de hoy.
- Uribe Botte, C. 2016. “Acordando así aquella buena armonía”. O de los conflictos de preeminencias entre los diferentes cuerpos políticos en la ciudad de Santafé entre 1739 y 1790... Tesis de Maestría, Universidad de los Andes.
- Valarezo Olmedo, B.R. 1994. Reales Audiencias. *Revista Jurídica Online*. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 9: 355-390.  
[https://www.revistajuridicaonline.com/wp-content/uploads/1994/02/09\\_Reales\\_Audiencias.pdf](https://www.revistajuridicaonline.com/wp-content/uploads/1994/02/09_Reales_Audiencias.pdf)
- Villalobos, S. 1986. *Comercio y contrabando en el Río de la Plata y Chile, 1700-1811*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zabala Menéndez, M. 1994. *Historia española de los títulos concedidos en Indias*. Madrid: Editora Nobiliaria Española, vol. III, pp. 1121-1124.
- Zapico, H. R. 2006. La liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: Las fiestas reales. *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (siglos XVII-XIX)*. Zapico, H. R. (coord.), Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 97-166.

## ÁNGELA CARRANZA, REVISITADA: TEOLOGÍA Y VIDA

Juan C. Sánchez Sottosanto  
BNMM - Argentina  
[sanchezsottosanto@yahoo.com.ar](mailto:sanchezsottosanto@yahoo.com.ar)

### Resumen

El presente trabajo se centra en la vida de Ángela Carranza, nacida en Córdoba, actual territorio argentino, quien desarrolló una intensa labor religiosa, visionaria, escritural y taumatúrgica en la Lima de la segunda mitad del siglo XVII. Se pone en contexto su figura y se intenta hallar, en los pocos indicios que nos han quedado tras la actuación inquisitorial, hilos conductores de su teología inmaculista y hedonista, mostrando tanto lo que estos tienen de elementos novedosos y “heterodoxos”, como de tradicionales, nacidos de la cultura oral y escrita.

Palabras clave: Ángela Carranza - escritura - Inmaculada Concepción - teología hedonista

### Abstract

This paper focuses on the life of Ángela Carranza, born in Córdoba, present-day Argentine territory, who developed an intense religious, visionary, scriptural and thaumaturgical work in Lima in the second half of the seventeenth century. His figure is put into context and an attempt is made to find, in the few indications that have remained after the inquisitorial action, the leading threads of his immaculist and hedonistic theology, showing both what they have of novel and “heterodox” elements, as well as traditional ones, born of oral and written culture.

Keywords: Ángela Carranza - writing - Immaculate Conception - hedonistic theology

Recibido: 20/07/21

Aceptado: 12/10/21

*In principit...*

Ángela Carranza es, posiblemente, una de las escritoras más prolíficas de toda la historia latinoamericana; sin embargo, no nos ha quedado un solo papel suyo, autógrafo o copiado: solo citas parafraseadas por terceros. Su ostracismo de la literatura y de la historia comenzó con su propia muerte; a fines del siglo XIX, sin embargo, un grupo de escritores, siempre masculinos, la mentaron aquí y allá y acullá, con condescendencia a veces, con curiosidad de entomólogos positivistas otras, con menosprecio casi siempre. El gran hito se dio en 1875, con la publicación en el volumen VII de la *Colección de documentos literarios del Perú* compilada por el militar y polígrafo peruano Manuel de Odriozola, de la “Relacion sumaria de la causa de Angela Carranza y demas reos, que salieron en el Auto de la Fé celebrado en la ciudad de Lima, Corte de Perú, á 20 de Diciembre de 1694, cuya relacion la escribe el Dr. D. José del Hoyo, Contador y Abogado de presos”, una síntesis del juicio al que nuestra autora fue sometida a fines del XVII y cuyo original data de 1695. Tenemos también los *Anales de la Inquisición de Lima*, escritos y reescritos por Ricardo Palma entre 1863 y 1897, y luego incorporados a sus famosas *Tradiciones peruanas*; y la siempre imprescindible *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)* del chileno José Toribio Medina (1887). Dentro del ámbito rioplatense, citemos el ensayo de Juan María Gutiérrez *Un proceso célebre: las herejías de la beata Ángela Carranza, natural de Córdoba del Tucumán* (ca. 1876), apenas un resumen despectivo del documento exhumado por Odriozola; menciones pioneras hechas por Sarmiento nada menos que en *Recuerdos de provincia* (1850), y ya tardías, del español por un tiempo afincado en la Argentina, Daniel Granada, en la *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones en el Río de la Plata* (1896). Cada uno seguirá las líneas de sus prejuicios, individuales o colectivos, anacrónicos o epocales: esta recepción ha sido bien investigada<sup>1</sup>. Con excepciones, no será hasta fines del siglo XX y comienzos del XXI que Ángela resurgirá de las cenizas –aunque, lamentablemente, solo en el ámbito académico, que suele ser otra forma transmutada de la ceniza–, de la mano de investigadoras e investigadores centrados en los fenómenos religiosos de la Lima del XVII, con la mujer muchas veces como centro. Ángela pasa mercedamente a los estudios de género, conoce algunas hipérboles y también algunos nuevos menosprecios, y se multiplican los artículos sobre su “caso”. Se exhuman las actas de su juicio firmadas por Valera –que, a la postre, demostraron que el texto de Del Hoyo, ya édito, seguía siendo una buena y consultable síntesis–, y también papeles más tempranos, que hacen a su genealogía y a su vida en Córdoba, su ciudad de nacimiento, en la actual República Argentina. Al revisitarla, solo nos atañe intentar una nueva síntesis provisoria, y quizás agregar una gota de arena, en lo que a fuentes y contextos teológicos se refiere. Nos abstendremos de todo intento de patologización retrospectiva, como a veces aún hoy se estila<sup>2</sup>: si una biografía como la presente fuera solo una historia clínica de psicosis paranoide, deberíamos considerar a buena parte de la sociedad de entonces como “contagiada”, y extender el diagnóstico a un gran sector de los santorales, no importa de cuál credo.

Aún no ha aparecido el acta bautismal de Ángela Carranza, pero sabemos que nació alrededor de 1641 o incluso algo antes,<sup>3</sup> en Córdoba de la Nueva Andalucía, también llamada Córdoba del Tucumán, y hoy simplemente Córdoba, capital de la provincia homónima de la República Argentina. Aclaremos el nomenclador toponímico, porque se ha prestado a confusiones. Córdoba de la Nueva Andalucía es el nombre que le impone su fundador, el adelantado sevillano Jerónimo Luis de Cabrera, el 6 de julio de 1573, en

1. Cf. Cebrelli 2000; Minieri 2013, 3-12; Minieri 2014, 37-47.

2. Cf. Cueto 2009, 92.

3. La propia Ángela dijo tener 23 años al llegar a Lima, lo cual nos lleva a 1641 aproximadamente como año de nacimiento. Pero es probable que fuera algo mayor en realidad, de modo que tengamos que retroceder la fecha hasta mediados de la década anterior; Palma ya lo hacía hasta 1634.

flagrante desobediencia al virrey Toledo, del Perú, que otras órdenes le había dado, y en posible honor a su esposa, que era natural de la Córdoba hispánica. La ciudad quedaba dentro de una zona de límites difusos, la Tucumanía, entonces parte del Perú, aunque más tarde, en la era borbónica, se integraría al Virreinato del Río de la Plata. Como Córdoba asimismo pasó a depender de la Diócesis del Tucumán, también se le dio, pues, ese segundo nombre, Córdoba del Tucumán. Algunas fuentes (como Ricardo Palma) tratan a Ángela de tucumana, siendo San Miguel de Tucumán una ciudad bien distante (y distinta) de Córdoba. El viajero Acarete du Biscay (2014, 60-61), que pasó por aquellos tiempos, la define como...

... un pueblo situado en una amena y fértil llanura, a orillas de un río, mayor y más ancho que aquellos de los que he hablado hasta ahora. Está compuesta de alrededor de cuatrocientas casas, construidas como las de Buenos Aires. No tiene ni fosos, ni fuerte para su defensa; el comandante de ellas es Gobernador de todas las provincias del Tucumán (...) El Obispo del Tucumán del mismo modo reside en Córdoba, donde la Catedral es la única iglesia parroquial de toda la ciudad; pero hay diversos conventos de monjes, a saber de dominicos, recoletos, y de la orden de la Merced, y uno<sup>4</sup> de monjas. Los jesuitas tienen allí un colegio y su capilla es la más hermosa y más rica de todas. Los habitantes tienen riquezas en oro y plata, que adquieren por el comercio que tienen con las mulas, de las cuales proveen al Perú y otras regiones (...) Esta clase de tráfico hace de este pueblo el más considerable de Tucumán, tanto por sus riquezas y productos como por el número de sus habitantes, los cuales suman al menos quinientas o seiscientas familias, además de los esclavos, que son tres veces más (...) El aire de la región y la abundancia de que gozan los hacen [a los cordobeses] perezosos y cobardes.

De esa población, los “vecinos” con derecho a integrar el Cabildo, eran solo unos cien. Hacia 1622 se había instalado la “Aduana Seca”, que controlaba el comercio entre Buenos Aires y la actual Bolivia. La muchacha pudo tratar con esos arrieros de mulas y comerciantes que portaban noticias de uno y otro océano. No llegó a ver los inicios de la construcción de la catedral ni el establecimiento de la universidad, primera (y por mucho tiempo, única) del actual territorio argentino, pero evidentemente conoció a D. Ignacio Duarte y Quirós, que puede considerarse su creador.

Citamos a Minieri (2013, 13-14; cf. Cueto 2009, 85-90) in extenso para referirnos a su primera historia:

Su padre, don Alonso de Carranza y Mudarra, no tenía parentela en estas tierras; llegó desde Madrid (donde había nacido en 1613) vistiendo el hábito de los caballeros de Santiago<sup>5</sup>. En Córdoba contrajo matrimonio con doña Petronila de Luna y Cárdenas, de una estirpe patricia y próspera (...) Del matrimonio nacieron dos hijas, Antonia y Ángela. Pocos años después de estos nacimientos, don Alonso se fue a España, y nunca regresó (...)

En el secular follaje de los archivos, la ausencia casi total de algo o alguien reviste cierto significado. Tal sucede con Alonso de Carranza y Mudarra en la Córdoba de su tiempo. (...) Nuestro don Alonso no figura en la lista de vecinos, ni en los registros notariales, ni siquiera como testigo de alguna operación. No parece que haya intervenido en una transacción, se haya visto envuelto en un litigio por motivos fútiles o graves, haya merecido una mención en ningún papel. Su paso por Córdoba parece haber sido fugaz, oscuro, y sin relación con los grupos dirigentes. Cuando don Alonso de Carranza y Mudarra se va definitivamente a Madrid, está sellando una ausencia con una partida. Estos datos escasos y la carencia de otros, nos permiten imaginar una familia poco integrada a “la parte más sana y principal” de la ciudad. En un ámbito social en que la figura paterna, los títulos y los bienes del jefe de familia eran una carta decisiva para participar en el juego social, las hermanas Carranza y Mudarra carecen de habilitación para ese juego. No es poca desventaja. La falta de dote, para una mujer de aquellos tiempos, hacía imposible conseguir un buen marido o una buena colocación en un convento. Pero por otra parte, las chicas eran hijas de un caballero de Santiago y de una dama de apellido; las convenciones les vedaban aceptar papeles subalternos en ese medio al que pertenecían. Su situación nos propone un interrogante: cómo hicieron para sobrevivir por sus propios medios, sin desmedro del buen nombre y la adscripción a su “grupo de referencia”.

4. Tres, en realidad.

5. En realidad, lo vestiría tras su regreso a España.

Otras investigaciones agregan que el padre tenía ascendencia judía, y que su suerte iba muchas veces atada a los vaivenes del concepto de “hidalgúa” y “limpieza de sangre”. Por nuestra parte, adelantamos que Ángela sí “reencontró” más tarde a su padre, como ya veremos. En cuanto a los medios económicos, Minieri (2013, 15-16) cita otro documento cordobés. El teniente del gobernador Francisco de Vera Moxica se hace presente en la casa del capitán Roque González Freires y lo halla “muerto y pasado desta”, lo que se confirma bajo escribano. En su testamento dejaba como heredero universal al ya mentado Ignacio Duarte y Quirós, fundador de la proto-universidad, pero entre tantos artículos aparece este de sumo interés: “Item mando que de lo más bien parado de mis bienes se de a Doña Angela Carrança quinientos pesos en plata, y a su hermana doña Antonia otros quinientos pesos en plata por el amor, y voluntad que me han tenido”. En otras palabras, las hermanas Carranza se han desempeñado como cuidadoras de ancianos o de enfermos. Nótese que se la trata de “doña”, un apelativo entonces muy restringido y que daba garantía de “su buena casta”. Pero décadas más tarde, la Inquisición dirá que, de esta etapa cordobesa, “hemos sauido que la llamaban la Pastora y que en su casa viuían, entraban y salían forasteros, mercaderes y moços que frequentaban la casa por el desago de cantares y músicas de que usaba dicha Ángela”. De ser cierto, la coherencia en la actitud vital de nuestro personaje se mantendrá hasta el fin. El Santo Oficio escribirá varias veces a su comisionado en Córdoba, Fernando de Navarrete y Vela, para indagar en el pasado de la iluminada: si estuvo amancebada con el fraile franciscano Luis Ordóñez, si sabe de la amistad ilícita con Cristóbal de Laredo, si es cierto que cometió tres infanticidios (hechos que jamás pudieron demostrarse), si de niña padeció de “gota coral” (epilepsia)... Lo que hoy llamaríamos averiguación de antecedentes –y condena previa, más que presunción de inocencia (Minieri 2013, 16-18).

De la etapa cordobesa sospechamos, también, múltiples lecturas. Aunque inquisidores y después historiadores han insistido en mostrarla como de escasas letras, no opinamos lo mismo. Sus visiones serán todo lo fantásticas que se quieran, pero de ellas se desprende un más que mínimo conocimiento de la Historia sagrada, y de discusiones teológicas de las distintas órdenes religiosas; sabe quiénes son Tomás de Aquino y Duns Scoto, san Agustín e Ignacio de Loyola; y no se enreda demasiado en los conceptos básicos de sus teologías. En una de sus visiones se menciona incluso a Lope de Vega, y no duda en proclamarse admiradora del *Quijote*; también conocía a Bernardo del Carpio, bien fuera a través de las dramatizaciones del Siglo de Oro, el romancero o el célebre poema de Balbuena; y al Cid, seguramente vía el romancero<sup>6</sup>. De la literatura espiritual alega haber leído el *Espejo de discretos*, del agustino Lorenzo de Guzmán, aunque ya veremos que es posible colegir otras fuentes. Dado que en la requisa de su casa limeña no se hallaron libros, ni sagrados ni profanos, quizás debamos retrotraer, pues, su formación autodidacta al período en su terruño. Libros no faltaban en Córdoba, y no es necesario recurrir a los catálogos de las bibliotecas de entonces; alcanza con ver las fuentes que cita su estricto contemporáneo el poeta barroco cordobés Luis de Tejeda y Guzmán, para darnos cuenta de que en esa aldea de tránsito no solo había devocionarios, sino literatura teológica y española clásica en abundancia.

Los quinientos pesos recibidos podían servirle para alguna empresa masculina, y por lo tanto estrictamente vedada; no alcanzaban ni para hallar marido ni para entrar en convento. Podemos asegurar, entonces, que se va de Córdoba para siempre con más de veinte años, quizás en compañía de Cristóbal de Laredo, y con seguridad, de su hermana Antonia. ¿Su madre Petronila también? Algunos lo aseguran, pero es posible que muriera en Córdoba como monja, habiendo hecho los votos tal vez en 1655 (Cueto 2009, 60). Ángela cruza los Andes, pasa a Chile, y en 1665 ya la hallamos en Lima. Enorme desafío geográfico para estas mujeres, que implicaba en aquellos tiempos un peregrinar de 3.600 kilómetros. Laredo no reaparece en su historia; de hecho, no será acusada de tener amantes en Lima, sino de ser propensa a lenguaje obsceno con los hombres y al manoseo y cierto exhibicionismo a modo de broma espantadora de biempensantes. Unos pocos años después de su llegada, pudo ver los fastuosos homenajes, por la beatificación primero y la canonización después, de Rosa de Lima. En la santa, a modo de significativo vacío, pondrían sus intereses, expectativas, anhelos y justificaciones, hispanos y criollos, América y la península, Roma y Lima, peruanos

6. En realidad, no se menciona como Cid, sino como “Rui Diaz”. Cueto (2009, 95) insinúa que puede ser el Ruy Díaz de Guzmán que a fines del XVI obtuvo permiso inquisitorial para una entrada a los indios chiriguano, y el rescate de cristianos que se habían vuelto apóstatas entre sus captores o anfitriones. La autora parece ignorar que se trata del mismo Ruy Díaz autor de la célebre crónica *La Argentina manuscrita*, que recién se imprimiría en 1836 de la mano de Pedro de Ángel (el relato sobre los chiriguano debería esperar hasta 1979). No creemos, por otra parte, que Ángela mezclara en un mismo párrafo al famoso Bernardo y a una celebridad secundaria del ámbito puramente local, quizás hasta olvidado ya en Lima. Debe tratarse, pues, del Cid Campeador.

y novohispanos, negros, indios y blancos, revolucionarios y acérrimos conservadores, “apocalípticos e integrados”. El susodicho Tejeda (1980, 178-179) le cantaba, allá en Córdoba, esta redondilla:

Oy la America se goza  
de ver trocada en estrella  
Luziente del cielo y Bella  
La que en sus campos fue Rossa.

Y el famoso soneto:

Nace en prouincia verde, y espinosa,  
tiernno cogollo, apenas engendrado  
entre las Rossas, (sol es ya del Prado)  
crepusculo de olor, Rayo de Rossa.  
De los llantos del Alba, apenas goza,  
quando es del dueño singular cuydado  
temiendo se le tronche, o Rudo arado  
o se le aje, mano Artificioiosa,  
mas ya q<sup>e</sup>. del cayrel desaprissiona  
la virgen oja previniendo engaños,  
la corta y pone en su Guirnalda, o, zona.  
Assi esta virgen tierrna en verdes años  
corto su Autor, y puso en su corona;  
O, Bien anticipados desengaños.

### Ángela en Lima

Ángela no comparte ese entusiasmo; en sus escritos la figura de Rosa es a veces atacada, en especial porque no participa de su ideal de austeridad, flagelación y pesimismo antropológico. Ella elegirá el hábito de las agustinas –el más infrecuente en Lima, quizás por la “mancha” que había dejado en esa orden la imagen de Lutero, agustino en sus mocedades–, pero otra vez, contra muchos historiadores, debemos afirmar que no se constituye en “beata” propiamente dicha. El concepto de beaterio había soportado un fuerte cambio de una a otra mitad del siglo XVII, primero en la península, después en América. Si al principio “lo más llamativo de las beatas era la aparente libertad de que disfrutaban: no vivían encerradas, no dependían de ningún hombre, su relación con la divinidad era personal, no necesariamente mediada por las autoridades eclesiásticas, etc. (...) puesto que se trataba de un tercer estado que no respondía ni al matrimonio ni a la vida conventual” (Ortiz Canseco 2019, 336), la segunda mitad de la centuria introdujo instancias de domesticación, institucionalización, dominio y racionalización por parte de las élites masculinas, religiosas y seculares. La unión mística era reemplazada por votos formales de obediencia; sobre las experiencias sobrenaturales se imponían las reglas, la piedad por medio de la asistencia a misas y procesiones y asidua participación en el sacramento eucarístico. Ahora los beaterios, antaño tan críticos de la corrupción y del clasismo de los conventos, reproducían sus fórmulas y se sujetaban a las normas eclesiales, teniendo bien en el recuerdo que algunas discípulas –incluidas amigas y discípulas de Rosa de Lima, como Luisa Melgarejo– la habían pasado muy mal en las interrogaciones inquisitoriales sobre el dogma y la ortodoxia o heterodoxia de sus experiencias, debiendo retractarse en humillantes autos de fe (Iwasaki Cauti 2010). Y, aunque sin cesar del todo, había disminuido muchísimo la costumbre de monjas y beatas de poner por escritos sus vistas, ensañaciones y arrebatos, so pena de incautación y examen de esos cuadernos... y de sus escritas también. Podemos decir, entonces, que Ángela Carranza, con su crítica a la institucionalización de la fe de las beatas propiamente dichas, así como a las monjas, y su ineludible voluntad escritora, más que una novedad representa un anacronismo, y su juicio “fue tanto atípico como evocativo del movimiento anterior” (Van Deusen 1999, 68).

Un par de años tras su llegada a Lima, la ciudad entera empieza a verla como receptora de favores divinos especiales y taumaturga. Se hará vox populi su método de cura por globulillos de cristal. La fama crece

rápida. De creerle a los inquisidores, no fue solamente la plebe la fascinada por sus visiones y milagros: virreyes, arzobispos, frailes y sacerdotes, familias linajudas van tras ella: “hacía felices solo el comunicarla”. Su figura trasciende las cuadrículas de la Ciudad de los Reyes, y expande su aura por todo el virreinato. Se le piden favores desde los lugares más insólitos. Algunos de sus objetos llegan a Europa, incluso a Roma. Deja de llamarse Ángela Carranza y adopta el apelativo teofórico de Ángela de Dios (Medina 1956, v. II, 228-229). Volveremos sobre el tema de los objetos curadores.

No es hasta 1673 que se decide a poner por escrito sus visiones, raptos, revelaciones y críticas al sistema. Emprende una suerte de diario, que se cerrará recién en 1688, cuando la calesa verde del Santo Oficio la aprese. En ese ínterin, redacta, según Varela, “copiosos escritos en materia teológica; en quince años, escribió quince libros, compuestos de quinientos y quarenta y tres cuadernos, con más de siete mil y quinientas foxas”, en letra minúscula y apretadísima; si esas “foxas” eran de tamaño in folio como presumiblemente se sospecha, podemos darnos una idea de la desmesurada labor escrituraria de la iluminada (Hoyo 1875, 359-360). Como las grafías variaban, constó enseguida que no todo era de su puño y letra, sino que habían participado varios amanuenses, a saber, sus confesores, por lo general agustinos. Terminarían también encarcelados al menos tres de ellos (un cuarto, fray Bartolomé de Ulloa, ya había muerto): el doctor Ignacio Hijar y los frailes José de Prado y Agustín Román. Hijar incluso había renunciado a un ascenso, consultando a Ángela, quien lo conminó a seguir en su parroquia en contacto con el bajo pueblo. Sin embargo, ellos, ¡teólogos profesionales!, fueron liberados pronto, como varones virtuosos simplemente engañados; Hijar llegó a ser obispo de Concepción de Chile, cargo que ocupó hasta su muerte en 1704. En cuanto a los “cuadernos”, veremos luego cuál fue su destino.

### ***Jesus bleibet meine Freude...: hacia un cristianismo hedonista***

Trataremos de colegir ahora, a partir de las paráfrasis que nos restan, las ideas de Ángela. Adelantamos que no estamos de acuerdo en que sean una sumatoria de dislates; por el contrario, no vacilamos en hablar de una coherencia absoluta que recorre su cosmovisión, de una teología propia, original y de sistematización plausible. No contando con los originales, por supuesto, debemos atenernos a la palabra de sus detractores; pero en esa palabra, que todo lo defenestra y retaza, seguimos hallando grandes líneas conductoras.

Descompondremos, pues, las ideas de Ángela en tres grandes ítems: 1) su visión teológico-antropológica general; 2) su mariología, tan original, y verdadera obsesión suya ante la indefinición interminable del Misterio Inmaculista; 3) su lectura sociopolítica-teológica. Agreguemos que, hasta donde sabemos, ningún teólogo profesional se ha dignado a preocuparse por nuestra cordobesa. Séannos perdonadas nuestras muchas impericias.

Como un siglo después el místico sueco Emanuel Swedenborg, Ángela podía recorrer el cielo y la tierra y el infierno, y también el purgatorio, que el severo protestante escandinavo desconocía. Pero ese universo cuatripartito es poroso y pregnante, a nivel espacio y tiempo: Ángela puede en el presente hacer cosas del pasado, y pasar de un mundo a otro sin dificultades, o esos mundos pueden irrumpir de golpe en su habitación y llevarla volando a la Roma del presente o al río Jordán del pretérito. Sus experiencias son a veces las típicas de un trance chamánico: su espíritu abandona el cuerpo y comienza a ascender; conoce también la ubicuidad y la mutación instantánea del espacio geográfico. Sin embargo, no es esto todavía lo esencial de la teología vivencial de Ángela. Para nuestra visionaria, no existe diferencia alguna entre el *homo ludens* y el *homo religiosus*; y a esa imagen del hombre corresponde las de las personas de la Trinidad, María, los santos, y Lucifer y los demonios mismos. Podemos tachar de naifs buena parte de sus contemplaciones; pero están en un todo acorde con lo que la agustina es en su propia vida: alguien que ama cantar y bailar por encima de todas las cosas, sea en Córdoba o en los salones más copetudos de Lima o en sus calles misérrimas, en las procesiones o en las fiestas profanas. Esa actitud báquica, tan criticada por los inquisidores, es la que a muchas personas convence de su aura de santidad<sup>7</sup>. La “cándida” Ángela baila y retoza para su Dios y para alegrar a los hombres; no se flagela

7. Y, sin embargo, está lejos, muy lejos, de ser un caso excepcional a su tiempo. Caro Baroja, en su libro ya clásico *Las formas complejas de la vida religiosa...* (1985, 107-108, 143), nos señala actitudes gemelas en el área peninsular. Por ejemplo, la monja valenciana sor Josefa María de Santa Inés de Benigásim (1625-1696, y, por ende, casi estricta contemporánea de Ángela), baila con los ángeles, y Cristo, en los carnavales, le tira naranjitas desde el Sagrario; los arcángeles le regalan confituras. El padre Martín de Roa, en su

ante un *ecce homo*. Más bien, detesta la ascesis dolorosa y, aunque en un principio finge cumplir con ciertas penitencias, no dudará en decirle a cierto clérigo “que mas la buscaba el Señor á ella que ella al Señor; y que con los ejercicios que comenzó se había quedado; y que el Señor la mandó comiese bien, y durmiese bien, y así dormía siete horas”. Y así es en la vida real: asiste a banquetes cuando la invitan, come buena carne y bebe buen vino, regatea en el mercado y espera que, como elegida de Dios, los regalos abunden. Engorda y no le importa; sigue bailando con su gordura a cuestas; incluso en las cárceles inquisitoriales chillará por buena comida y no perderá su robustez.

La carnavalesca, tan bien estudiada por Bajtin, irrumpe en la vida terrena y ultraterrena con fuerza incontenible. Solo que no es una irrupción momentánea, como en el año sacro medieval; lo rabelesiano inunda cielos y tierra las veinticuatro horas de cada día del año. Se tiñe de humor y de erotismo, de ternura y de chocarrería. Ángela, encendida por el amor divino, sale desnuda por las calles a buscar estanques y arroyos donde refrescarse; no duda de que esos lugares serán luego, gracias a la santificación de su cuerpo, incluso femenino y fofo, sitios de curaciones masivas. No teme defecar en las calles –cosa común en el siglo XVII en Lima y en París y en medio mundo–, pero le agrega la nota procaz que escandaliza a los pacatos: “¿Para qué me dio Dios este culo?”. Hace un hoyo en el piso y orina; dirá luego que las aguas han llegado hasta el infierno y torturado a algunos demonios maldicientes. Lo profano se viste de sagrado con naturalidad que asombra.

Así en la tierra como en el cielo. Ángela cuenta con un ángel protector, Laurel Áureo, que no es otro que el que protegió a David en sus batallas. Pero le será poco necesario, porque todo el Empíreo la tiene bajo su amparo especial. Dejaremos para más adelante la específica relación que entabla con santa Ana y san Joaquín, cuando tratemos de su teoría sobre la Inmaculada. Ahora permitámonos reírnos con ella (y no de ella), tal como el propio Cristo supo hacerlo a carcajadas. Debemos espigar entre tantos pasajes que la Inquisición ha salvado.

“Un día de San Juan (dice) salieron los Ángeles á danzar con ella, y que danzó con tanta destreza, que en cada golpe quedaba [sic] con los piés retumbaba un gran trueno en el infierno”. En otra oportunidad juega a las escondidas: “se llegó ella por un lado, haciendo señal á los circunstantes, no avisasen al Señor: y por detrás le puso una Corona, y dijo el Señor: ¿Quién es? Y cuando la vió se sonrió”. El ascético Bautista se complace en peinarla: “Dice que San Juan Bautista estaba en una ocasion aliñándola y que reparó el Señor en el modo de aliñarla y dijo: ¡Mira como la aliña! cosa de Juan; y que la Virgen Santísima, que solo las mujeres saben aliñar, y no San Juan” (Hoyo 1875, 306). Ángela juguetea con san Pedro y le quita las llaves; lo trata de cabeza dura y de analfabeto; el Señor lo confirma: por esa razón murió cabeza abajo (*ibid.*, 305). No tiene en alta estima a Sansón: ¿acaso al derribar el templo no se ha suicidado él mismo? (*ibid.*, 307; agudeza que teólogos de más enjundia discutieron por siglos). San Miguel Arcángel la saluda con un “muy buenos dias tenga usted”. Ángela rompe la unión hipostática trinitaria: se sienta en la silla del Hijo unas veces, en las del Espíritu Santo otras, o en la de la Trinidad entera, devenida en Cuaternidad. Cristo acostumbra a darle muy seguido “pellizquitos” en el hombro, a modo de reto o cortesía; sobre todo cuando Ángela se siente pecadora: entonces el Señor le asegura que ella conserva la inocencia de una niña de tres años (*ibid.*, 352).

La *unio mystica* toma formas encantadoras. Jesús le dice: “Tu estas injerta conmigo; y como estamos injertos, mis palabras salen por tu boca”. Y más candorosamente todavía: “Tu sois mi espejo; yo tu espejo; tu sois mi lunar en mi cara, yo tu lunar de tu cara”. Pero Cristo suele propasarse y le requiere besos en los labios; ella le pone coto y duermen juntos castamente. En otra oportunidad, ella tiene sed y el Señor le da agua directamente de su boca. Pero Ángela también es celosa; un día lo ve paseando con otra iluminada por un pajonal, y rabiosa lo prende fuego, dejando a ambos corridos y chamuscados; le espeta: “yo me voi al purgatorio á sacar almas, y desquitarme asi de los celos que me dais, y he de sacar cuantas pudiere y pasar al infierno á sacar de allí las que están depositadas”. Baja al purgatorio y saca ánimas de a miles; allí reencuentra al abandonico padre de su infancia. “Salga Padre del purgatorio, y vayase á la gloria”. Don Alonso Carranza y Mudarra le responde: “No es tiempo hasta que tú mueras”.

Porque es de saber que Ángela saca almas del purgatorio sin necesidad de misas ni de indulgencias; el infierno también es temporal, allí hay posibilidades de arrepentimiento, y nuestra cordobesa libera a los conversos. Más aún, como mil trescientos años antes Orígenes de Alejandría, ella cree a su modo que debería haber una salvación universal, la *apokatástasis* de la escuela alejandrina. Pero tal optimismo no le va a Cristo, quien sin embargo la deja andar por los Avernos como por su casa. Cielos e infierno con Ángela tienen fiesta asegurada.

---

*Estado de los bienaventurados en el Cielo...* (primera edición en 1624, pero reimpresso con gran éxito), acepta una concepción del cielo sumamente “terrestre”: los sentidos se aguzan en el más allá, y habrá cantos y danzas, perfumes y saraos.

En una visión, juega con el Niño Jesús en las aguas del Jordán; en el Portal de Belén, reemplaza a la ajetreada Virgen y toma al bebé en sus brazos. Baila con los pastores y el bebé “peresce” de risa en la cuna. Cristo y ella se disputan la teta de la Madre; de a sorbitos se la van pasando uno al otro, y ríen. Juegan ¡al carnaval! en el cielo; Jesús le tira pomitos de agua y ella corre a las risotadas, mientras los ángeles se suman haciéndole burlas con cintas y pañuelos. Bailan juntos. En una ocasión repara que es “Quaresma”, etapa aburrida si las hay en el calendario cristiano. “La respondió el Señor; pareceme muy bien, danza. Y (...) los Angeles la vistieron con un vestido de la Virgen de color aceituna bordado, y se puso á bailar con los Angeles, y se volvió á sentar, y mientras templaban los instrumentos, se quedó arrobada”.

No menos sucede en el infierno, donde Luzbel la recibe y ella bromea con los demonios, aunque manteniéndolos a raya. Cuando se propasan, Ángela es capaz de romperle una pierna al propio Satán, quien debe esperar pacientemente a que ella lo cure –cosa que realiza, por supuesto, tiempo al tiempo. Los diablos no mienten y saben mucho de materias teológicas; con ellos también hay sabrosas pláticas. Pero –como un Dante barroco–, descubre que en el infierno hay sacerdotes y monjas y obispos; muchos demonios visten el hábito dominico (ya veremos la razón de esta fobia contra los hijos de Domingo de Guzmán), y otros usan una ridícula sotana a media pierna. Ángela decide poner un poco de orden en el pandemónium y organiza un coro de música sacra que ensaya y canta dos veces por semana, martes y sábado. Claro que los sumisos coreutas deciden vengarse de vez en cuando, y se aparecen para tentarla. “¡A que vienes puta, a atormentarnos!”, es lo más suave que le dicen. El demonio se le presenta en forma de clérigo o de frutero cuando anda por la calle, y le da sueños monstruosos. “Y añadió que el demonio durmiendo la puso á parir y que pujando paria perritos<sup>8</sup>, y la decia la partera infernal, mira quien eres, que aun no pares criaturas, sino perros”. Claro que las pantagruélicas represalias de la “santa” no se hacían esperar y el infierno temblaba para retornar pronto a la risa... la eterna risa de Ángela Carranza (*ibid.*, 319; Palma 1937, 55-56).

### Teoría inmaculista

El lenguaje de Ángela es coloquial y llano; y así por ella hablan la Deidad y sus suburbios. El antropomorfismo de Cristo, santos y demonios, salta a la vista; nace de la religiosidad popular, pero también de tanta iconografía ingenua que pulula en España y las Américas, de tantos catecismos que, como los de los jesuitas, trataban de poner ante los sentidos de los indios y de las clases bajas los misterios celestes. Ella, miembro de una elite decadente, condesciende a la plaza de mercado.

Simple no es sinónimo de sencillo. En el tema de la Inmaculada Concepción, Ángela crea un sistema propio donde la alta fantasía y la especulación se aúnan en un grado increíble; un sistema original sin carecer de fuentes, y “heterodoxo” sin dejar de tener anclaje en la ortodoxia, insertado en una de las grandes obsesiones del XVII. La mariología, en el teólogo criollo Gonzalo Tenorio, rozaba la escatología; así será también en nuestra criolla. Todos esperaban la postergadísima definición del dogma con una impaciencia que hoy no podríamos concebir. Pero, paradójicamente, en el armado de Ángela, la Virgen pasa a un segundo o tercer plano; la mariología es, ante todo, cristológica e impondrá nuevos protagonistas y hasta reformulará abruptamente el misterio eucarístico.

Tenemos que dar algunos antecedentes históricos, que a su vez nos explicarán, por ejemplo, el odio de Ángela por los dominicos y su aprecio por los agustinos. María, un personaje que, en la Biblia canónica, salvo en Lucas, recibe escasa atención, fue fuente de arduas disputas en los primeros siglos del cristianismo, hasta lograr ser declarada no solo madre del Jesús humano, sino *Theotókos*, Madre de Jesús en su doble naturaleza. No nos detendremos en el culto exuberante que recibió en las Iglesias de Oriente; en Occidente el problema fue más arduo desde que san Agustín, *in media res* contra pelagianos y gnósticos, plantea el dogma del Pecado Original transmitido a modo de mácula o mancha desde Adán a toda la humanidad, e implícitamente a María. Sin embargo, fue él mismo quien intentó dar una solución al problema al afirmar que ese pecado alcanzaba hasta a los santos, “excepto la Virgen María, de la cual no quiero, por el honor debido al Señor, suscitar cuestión alguna cuando se trata de pecado”; pero no fue demasiado más allá en la teorización de cómo se habría salvado María de la “mácula”.

8. Sin embargo, en la onirocrítica popular, parir perritos (o gatitos) siempre está ligado a resultados positivos, incluso la adquisición de una nueva y mayor sabiduría, etc.

La gran disputa surge en los siglos clásicos de la Escolástica, es decir, los que van desde el comienzo del segundo milenio hasta el 1400 aproximadamente. La fiesta de la Inmaculada Concepción se establece, pero a modo popular, tolerado, sin dogma de por medio. Sus excesos hacen que un gran marianista como san Bernardo luche por su prohibición. Pero no será hasta la formación de las dos Escuelas –la de París y la de Oxford– cuando la cuestión se acalore. Para la primera, representada nada menos que por san Alberto Magno, santo Tomás de Aquino y san Buenaventura, María es partícipe del pecado original; Dios pudo santificar su feto o darle un renacimiento pre-nacimiento (!), pero fue concebida con mácula. La segunda, representada sobre todo por Duns Scoto, hace que María sea concebida sin pecado gracias a los méritos posteriores de Cristo, como un arras o adelanto de la futura Gracia. La disputa, con tan grandes exponentes, seguirá por mucho tiempo, aunque el XVII sea el siglo por excelencia, por ejemplo, de la iconografía de las Inmaculadas: Rubens, Murillo, Velázquez, Alonso Cano, Antolínez y un largo etcétera donde abundan los plásticos españoles y portugueses: Iberia era fervientemente inmaculista ya en los días de Aurelio Prudencio, y Andalucía, especialmente, se enorgullecía del culto a la Inmaculada. Los apuros nacen, entre otras razones, por el agigantamiento del anti-marianismo protestante en el siglo XVI. Y agreguemos: entre los mayores inmaculistas estaban los agustinos; entre los antiinmaculistas, los dominicos: Alberto Magno y Tomás de Aquino habían salido de sus filas. El dogma no se formalizará hasta la Bula *Ineffabilis Deus* de Pío IX... decretada el 8 de diciembre de 1854.

Entendemos entonces las filias y las fobias de Ángela para con las distintas órdenes. Por qué, una supuesta “yletrada” como ella, dialoga a sus anchas en el cielo con Duns Scoto. E intenta salvar, con todo, al Doctor Angélico: “Se le había aparecido Santo Tomás de Aquino, quien le dijo, que él había defendido el Misterio de la Concepción, y que los que después quisieron defender lo contrario, borraron sus escritos y falsearon sus libros en aquella parte, en que defendía la opinión piadosa”.

Pero vayamos ahora a la ardua explicación que nos da Ángela del Misterio Inmaculista, la parte que más estupor e inquina produjo entre los inquisidores. Es una lástima tener que resumir justamente el ítem del que más detalles nos han quedado; pero hagámoslo en beneficio de la brevedad<sup>9</sup>. Repitamos la paradoja: María pasa a un lugar secundario; en primer plano quedan sus padres, santa Ana y san Joaquín, y Cristo. Tenemos que adaptarnos, por supuesto, a su estilo coloquial y antropomorfista, fantástico y táctil pese a la especulación que entraña y que, como intentaremos demostrar luego, hunde sus raíces en algo más que su supuesta “locura”.

He aquí los personajes del drama: Santa Ana...

... fue muy hermosa, ni muy alta ni pequeña, algo metida en carnes, el rostro redondo, la tez muy blanca y lustrosa sin arrugas, la nariz proporcionada, las cejas tendidas y crespas, del color del cabello que era taheño, befa de labios, las manos muy blancas y aderezadas con sortijas, y andaba siempre bien vestida, porque era rica, teniendo en su casa mucha abundancia, y gran gobierno. Su edad no era mucha; con que se adornaba con perlas y otros ricos ornatos y también se rociaba, y lababa con aguas olorosas, gobernando sus criadas que eran honestas y virtuosas, y todo esto no lo hacía por mal fin, porque nunca tuvo mal pensamiento, que como deseaba casarse, se aliñaba; y era muy casera no admitiendo visitas de mujeres, ni de hombres, y vivía con algunas parientas que tenía de las puertas á dentro. Y naturalmente se inclinaba á San Joaquín, y dicho santo era alto, robusto, rostro lleno, nariz grande, boca befa, rosado, tosco de facciones, con quien casó Señora Santa Ana. Y aunque era viejo San Joaquín no le tuvo asco porque era aseado y se vestía bien, y se miraban como padre é hija, teniendo la cama á parte, con frecuente oración, creciendo los deseos de tener un hijo, y no lo conseguían.

Expulsados del Templo por ser estériles, se dedican a la oración y Dios finalmente responde. Un ángel se le aparece a Ana y le anuncia que tendrán una hija, que será la Madre de Dios. Desciende el Espíritu Santo y quita al matrimonio el pecado original, reconstruyéndolos como a nuevas creaturas, en pureza e inocencia tales las de Adán y Eva antes de la caída. Joaquín se convierte en segundo Adán, y Ana en segunda Eva. Otro ángel los lleva al Paraíso y los mismos árboles y Enoc y Elías –profetas escatológicos por excelencia– se inclinan en obediencia; el santo deviene en Cabeza de la humanidad, y Ana, en Cabeza de los Ángeles. Treinta y tres días después, el Arcángel Miguel les trae el fruto del Árbol de la Vida, que no es otro que un

9. Nos basaremos sobre todo en Hoyo 1875, 292-304.

melocotón, y el Arcángel Gabriel, agua del río Jordán; son amasados ambos dos y deglutidos de a mitades por la feliz pareja. En esa mezcla está entreverado nada menos que Jesucristo en carne y sangre, en una Comunión más potente que la de la hostia; comen de otro fruto con virtudes afrodisíacas y copulan en los umbrales del cielo. *Allí se produce la verdadera Encarnación*, y la deificación de Ana y Joaquín. Termina la era de la Ley o del Antiguo Testamento, y Joaquín es nombrado Sumo Sacerdote de la ley de la Gracia. Ambos recuperan la virginidad y son bautizados por el Espíritu Santo en el Jordán; por lo tanto, engendrado ya Jesucristo, éste también es bautizado dentro del vientre, siendo el bautizo posterior, el realizado por san Juan Bautista, una suerte de confirmación: como los niños que son bautizados en la infancia y confirmados en la preadolescencia. Reconquistan la juventud adánica, se impregnan de olores fragantes y pierden la capacidad de excrementar. Milagrosamente, María comienza a crecer en el seno de Ana junto con Jesús.

Ana pare a las criaturas en el cielo: a Jesús primero y a María después. Los ángeles adoran y cantan el *Incarnatus est*. Joaquín celebra la primera misa bajo la ley de gracia. Jesús y María maman de los pechos de Ana; María resulta ser preexistente tanto como el Verbo.

Presentada Ana en el templo para la purificación ritual, muere Joaquín y Jesús se trasvasa, como de un cáliz a otro, al seno de María. El verdadero nacimiento del Señor, pues, se da en los cielos, del seno de Ana, ante la vista del Padre y de los Ángeles; el segundo se realiza en la tierra, meramente para la contemplación humana. Muerta Ana (Ángela rechaza con repugnancia la versión de un segundo o hasta un tercer matrimonio de esta), se reúne con Joaquín, y ambos poseen las mismas prerrogativas que la Trinidad; más aún, forman otra Trinidad junto con María<sup>10</sup>. Y en la tierra forman una Cuaternidad Jesús, María, Ana y Joaquín, *presentes todos* en el pan eucarístico, y no solamente Jesucristo. San José ocupa un rol mínimo; es apenas el mayordomo (no el esposo) de María, jamás quedó libre del Pecado Original, y al tener celos del embarazo de María, faltó mortalmente, tal como Pedro al negar a Cristo por tres veces. En otra variante de los cuadernos, María –preexistente– es la que libera a Joaquín y Ana de la mácula adánica; vemos así que la Concepción no dejó de tener para Ángela sus problemas de adecuación, aunque siempre con un constante recurso a la paradoja y la maleabilidad del tiempo: *credo quia absurdum*.

Ana es un carácter fuerte y Joaquín, un anciano apacible; María hereda la bonhomía de éste, y Jesús, la fortaleza de su abuela. Cuando Cristo muere, María muere literalmente y resucita junto con Él; también resucitan Ana y Joaquín, llevados inmediatamente a la gloria, pero presentes en el fuego del Pentecostés. ¿Por qué Jesús en la cruz le entrega su Madre al apóstol Juan? (Juan 19:26, 27) Porque María será la principal testigo de Su resurrección, pero como es mujer, necesita el aval social, masculino, para ser creída. En estas presencias un tanto fantasmáticas de los personajes, se puede quizá reconocer una rémora del viejo docetismo, aunque, por otra parte, veamos en el celeste a un Jesús humano, demasiado humano.

Si el lector ha llegado hasta este punto con una perplejidad mayor que la estándar, imagínese cuál sería la de los atrabiliarios inquisidores<sup>11</sup>. Pero después de un tiempo, y superando el goce puramente fantástico que la historia puede suscitarlos, se nos impone una *ratio* que atraviesa, nuevamente coherente, las en apariencia locas y locuaces visiones de la cordobesa.

1. El dogma inmaculista seguía sin definición, y tardaría dos siglos en conseguirla; si examináramos todas las hipótesis que se barajaron desde san Agustín hasta el siglo XIX, nos hallaríamos con disparates prolíficos y promiscuos, solo que dichos en la jerga profesional de los teólogos.
2. Ángela salva de una manera radical la concepción; retrotrae una generación atrás, a la de los abuelos de Jesús, la ausencia de mácula necesaria para su nacimiento “puro”; Cristo es cuatro veces puro: por sí mismo, por su “madre” María y por sus padres/abuelos liberados del pecado original de manera milagrosa; en esto hay como un reflejo del emanatismo gnóstico, por supuesto inconsciente.
3. Ángela, aunque en apariencia da un papel secundario a María, salva su pureza introduciendo el tema de la preexistencia santa; *mutando mutandis*, es lo que hizo el Evangelio de

10. Y al mismo tiempo, es especular en cuestiones de género: dos femeninos y un masculino contra los dos masculinos (Padre e Hijo) y un Espíritu Santo que en su momento fue femenino (en hebreo y siríaco, por ejemplo), luego neutro (el *pneuma griego*) y finalmente masculino en latín, aunque con representaciones todavía femeninas, como la paloma, por ejemplo.

11. No les resultaba tan chocante la perfección otorgada a los abuelos de Jesús, como el rompimiento de la unidad eucarística.

- Juan respecto a Cristo: el Verbo es preexistente, en tanto en Marcos Jesús “nace” recién, en sentido pleno, con el bautismo de Juan, y en Mateo y Lucas solo es puro desde su concepción, no antes.
4. Ángela salva, por medio del doble nacimiento, la gloria de su Amado; no parece complacerle el mero comienzo en un pesebre: antes nació en el cielo, de padres inmaculados, y nacerá otra vez en la tierra, de una madre/hermana no menos inmaculada.
  5. Ángela brinda un papel preponderante a las de su sexo, deificando a Ana y a María; en la eucaristía ahora cuadríplica, hay dos mujeres y dos hombres: con ello rescata la atávica necesidad de un eterno femenino presente en lo sagrado, y por medio de Ana retorna casi a una visión matriarcalista de la historia, y donde ni siquiera se ha impuesto el tabú del incesto. Para usar una *boutade* en términos actuales, la cordobesa logra cupo femenino y paridad de género en la economía celestial.
  6. Al hacer de Cristo el verdadero santificador de sus padres/abuelos, ¿no está Ángela quizás folklorizando y haciendo tangibles la posición de Duns Scoto y de la Escolástica Oxoniense, que purificaban a María por los méritos posteriores de Cristo en Su sacrificio? Tal vez sea sutilizar demasiado, pero el debate medieval seguía en el aire en pleno siglo XVII, y ya dijimos que la criolla ve al beato escocés en sus paseos por el cielo. Por otra parte, en la hermenéutica católica de esos siglos (y casi diríamos: hasta el Concilio Vaticano II), Cristo es una figura ya presente en el Antiguo Testamento: se lo identifica con uno de los tres ángeles que hablan con Abraham (Génesis 18), con el ángel que guía a Moisés y a los israelitas en la salida de Egipto (Éxodo 14), con el que se le aparece a Josué (Josué 5:13-15) y un largo etcétera. Cristofanías *avant la lettre*; Ángela solo suma una más, la que hará posible su irrupción definitiva en este mundo.
  7. Ángela participa en una larga contradicción del catolicismo, no solucionada por el Vaticano hasta el día de hoy. Santa Ana y san Joaquín brillan por su ausencia en la Biblia, y sus nombres han sido tomados de los evangelios apócrifos, es decir, de aquellos que la propia Iglesia rechazó de su canon como no inspirados. Y sin embargo los supuestos abuelos de Jesús siguen figurando en el calendario sagrado, mientras que otras figuras exóticas, como san Jorge el matador de dragones, han sido eliminadas. En el siglo XVII, su presencia era mucho más fuerte si se quiere (Luna 1991). Profundicemos un poco en esta cuestión.

Toda una serie de esos apócrifos, conocidos como “de la Natividad”, nacieron de la piedad popular de los primeros siglos cristianos, que deseaba “rellenar” los espacios dejados por los canónicos, tales como la infancia y la historia de la familia de Jesús. Aunque expulsados del canon, fueron tolerados como material de edificación de las clases bajas, y se instalaron en el imaginario popular, en la iconografía, en los himnos. El más importante de ellos es el *Protoevangelio de Santiago* (original griego del siglo II, o quizá más tarde; Santos Otero 2006, 57), donde Ana y Joaquín son figuras centrales; el relato de la hermosura de Ana y la personalidad de Joaquín, de la esterilidad y la expulsión del templo, están tomados indirectamente de este libro y no de la imaginación desbordada de la cordobesa (Prot. Sant. caps. 1-4). Sin embargo, el texto tuvo su eco especialmente en Oriente, en el ámbito de habla griega, y luego pasó a las iglesias coptas, armenias, etc., pero no a la latina. Sí lo hizo el *Evangelio del Pseudo-Mateo*, pastiche latino del siglo VI, que recoge elementos del anterior, así como del evangelio sobre la infancia de Jesús atribuido a Tomás<sup>12</sup> (*ibid.*, 75-76). Refundido a su vez, aligerado de ornamentos molestos, reaparece en el siglo IX o X como *Libro sobre la natividad de María*, y nada menos que como una traducción del gran san Jerónimo –enemigo acérrimo, por cierto, de los apócrifos e incluso de los deuterocanónicos veterotestamentarios–, insertada en una supuesta carta suya. De modo que la tradición comenzó a ser respetada, no por la autoridad de los supuestos autores –Santiago o Mateo–, sino por la de su copista y adaptador, Jerónimo, figura señera de la patrística de Occidente; el fraude fue tan persistente que todavía aparecía en la *Opera Omnia* de Jerónimo en pleno siglo XIX, incluida en la *Patrologia Latina* de Migne (Piñero 2019, 237-238).

12. No confundir con el llamado “Evangelio gnóstico” o de los dichos, atribuido también a Tomás y hallado íntegro en la Biblioteca de Nag Hammadi recién en 1949.

No afirmamos que Ángela leyera estos textos: si circulaban, lo hacían en latín, y en ediciones eruditas; pero impregnaban fuertemente la devoción popular a través de devocionarios, libros piadosos, estampas y pinturas. De ellos debió beber el germen primero de su sistema, al que agregó, como es posible, una versión decantada de la Escuela Oxoniense, y una concepción original, si es que en algún momento no se descubren otras fuentes posibles. Por lo pronto, sugerimos, como ya se ha hecho<sup>13</sup>, el *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Anna*, de la también agustina, monja en este caso, Valentina Pinelo, editado en Sevilla en 1601, con versos laudatorios del mismísimo Lope de Vega en sus preliminares (la llama “Penélope cristiana”) y unas 900 páginas de texto. Sor Valentina recurre, no al éxtasis o la revelación, sino a la erudición; es como una mega ampliación del texto atribuido a Jerónimo, con largas interpolaciones de alabanzas, consejos y excursos piadosos. Pero vale la pena prestar atención a la sección que dedica a la Concepción de María en sí; por ejemplo (1601: f. 123 y ss.) nos habla de una tradición supuestamente atestiguada en los Padres griegos y latinos, de una suerte de sustancia divina y seminal que, al momento de la creación, Dios introduce en Adán, y que va pasando únicamente a través de los eslabones de la genealogía de Jesús (y no al resto de los hombres) hasta llegar a María, con el único fin de que esta nazca sin mácula: sería como un gen de pureza, a ella solamente reservado, y del que los intermediarios, incluidos santos como Abraham o David, son solo transmisores. Valentina no niega las relaciones sexuales de Ana y Joaquín (aunque castas, en el sentido de solo buscar la concepción santa y no el placer carnal); en ellas se produce, más bien, el “estallido” de esa sacralidad transmitida, como un fruto que al fin halla su punto. Vimos que Ángela también habla de una sustancia especial –barro, fruta sagrada, agua del Jordán– que Ana y Joaquín consumen para dar paso a la economía de la Concepción/Encarnación. Valentina también da cuenta de algunas creencias populares, que rechaza enérgicamente, como la de una Ana embarazada por el solo abrazo de su marido, sin penetración alguna: reflejo plebeyo del discurso continuo de la Iglesia contra la carne y sus placeres. Como es de rigor, la monja agustina recurre a la tipología y la alegoría para ver en el Antiguo Testamento “figuras” y señales del misterio inmaculista; el Arca de Noé, por ejemplo: así como nadie sabía para qué se construía, puesto que antes del Diluvio no existía la lluvia, así todos ignoraban para qué se “labraba” el cuerpo de María, llegada la plenitud de los tiempos.

Consta que la obra de Valentina corrió por las Indias occidentales, con las debidas licencias. Mucho más conocida, sin embargo, era la larga tradición editorial del *Flos Sanctorum*, adaptación española, en continua ampliación, reestructuración y actualización, de la *Leyenda dorada* de Jacopo della Voragine, dominico del siglo XIII. La versión española corrió con éxito desde la era plena del incunable, anterior al 1500, sobrevivió con éxito a las reformas tridentinas y postridentinas, y tuvo grandes ediciones en pleno siglo XIX. Ángela pudo conocer dos grandes recensiones del temprano barroco: la de Alonso de Villegas, o bien la de Pedro de Ribadeneira; o incluso refundiciones que mixturaban ambas. La obra incluía la vida de Jesús y la de María, con muchísimo énfasis en la Concepción inmaculada de esta –un énfasis del que carecía el original italiano–, y de los santos, incluidos Ana y Joaquín y hasta los padres supuestos de estos, siguiendo el calendario regular y el litúrgico. Para el tema que nos interesa, las fuentes básicas seguían siendo los evangelios apócrifos, sobre todo aquel cuya traducción se atribuía al mismísimo Jerónimo. Tampoco podemos olvidar las elucubraciones y visiones de la famosa concepcionista María de Ágreda, recogidas en su *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen Madre de Dios...*, que, desde su primera edición en 1670 y pese (o gracias) a una temprana y revocada prohibición, no cesó de circular por el viejo y el nuevo mundo.

Como es previsible en el siglo XVII limeño, el Inmaculismo va ligado en Ángela a la escatología. Se hace retratar ella misma por sus admiradores como mujer o ángel del Apocalipsis que impone finalmente el sagrado Misterio. También especula sobre el fin del mundo: pasarán hasta este tantos años como desde la Creación hasta la definición del dogma de la Inmaculada. No deja de haber aquí un rasgo optimista, o tal vez irónico. En vistas de las tardanzas oficiales, el Juicio Final también se tomaba su tiempo.

### Profetismo y taumaturgia

Nos queda examinar lo que hemos llamado, de un modo muy laxo, la concepción sociopolítico-teológica de Ángela. Lamentablemente tenemos datos apenas esbozados, pero pueden permitirnos un panorama que

13. Schlau 2007; para una síntesis sobre la obra de sor Valentina, véase Luna 1989, no exenta de inexactitudes, fruto quizás de una lectura ligera sobre al arduo mamotreto.

resumiríamos como de despecho hacia todo lo institucional; usando los viejos nomencladores de Weber, podemos identificarla como al típico profeta que se enfrenta a la jerarquía hierocrática.

En primer término, no siente gran respeto por el Papa ni por el Colegio Cardenalicio. La razón principal, nuevamente, es la postergación infinita del dogma de la Inmaculada. “Afirma (...) que con la caña de la escoba despertaría al Pontífice y Cardenales, dandoles golpes en las cabezas para que definiesen el Misterio; y que ella enseñaría al Pontífice el A, B, C”. En sus viajes chamánicos, Ángela visita frecuentemente Roma para apurarlos, despierta al Papa, le explica los detalles del dogma. Pero el mitrado no hace caso: ¿cómo no brindarle unas tundas de vez en cuando? (Hoyo 1875, 330-331).

Luego, tampoco le simpatizan los monarcas hispánicos; no han quedado fragmentos sobre Carlos II, pero en otros parece hablarnos sobre Felipe IV y su satirismo crónico: los reyes “se dedican a desflorar doncellas”. (Dicho sea de paso, uno de los inquisidores de la causa, después obispo de Huamanga y arzobispo de Charcas, fue Cristóbal de Castilla y Zamora, posible bastardo de Felipe IV).

En las propias palabras de la Inquisición,

Dios le revelaba las muchas almas que se han condenado de todos estados, así de esta ciudad como de otras partes del mundo, expresando sus nombres y gravísimos delitos que cometieron (...), sin exceptuar Pontífices, Reyes, Vireyes, Tribunal del Santo Oficio, Reales Audiencias, Arzobispos, Obispos, Cabildos, Eclesiásticos, Sagradas Religiones, Monasterios de Monjas, como también de otras personas particulares de esta ciudad, tratándolas de simoniacas

y un largo etcétera (Ibíd., 320). Es decir, toda la gama de las autoridades civiles y eclesiásticas merecen su despecho. Salvo los agustinos y en menor proporción los jesuitas, las órdenes le merecen toda su reprobación, con los dominicos en el culmen de su desprecio. Conventos y beaterios son solo el reducto de mujeres insatisfechas y chismosas.

Puesto que ella misma es una iluminada, el orbe religioso dado se deshace transformado en profano, y viceversa. Los sacerdotes no le inspiran respeto, salvo sus confesores; sabe que muchos de ellos actúan sin vocación, que se duermen mientras dan misa, que se distraen en sus oraciones. Aunque asiste a los oficios, no lo considera imprescindible; se escapa durante los sermones, que considera soporíferos. Toma la eucaristía, y ya analizamos que erige una compleja teoría en torno a la misma; pero considera innecesaria la confesión auricular: prefiere las charlas cara a cara con sus amigos agustinos. Vimos que la ascética no es lo suyo, y no practica los ejercicios ni ignacianos ni de orden alguna. El mundo académico también le es superfluo: ¿qué le importan “Doctores, Licenciados y Bachilleres”, si ella misma ha sido declarada doctora en los cielos, superior a Rosa, Teresa y a la monja de Ágreda? Los “teologillos” valen tanto como los frutereros del mercado a la hora de mostrarnos al verdadero Dios; a muchos ya les está esperando el Infierno por su soberbia. Llega a decir que el propio Mahoma tenía más “letras” que ellos. Ángela consideraba incluso las causas de beatificación y canonización “como procesos que se desenvolvían en un clima de intereses económicos y políticos” y se abocó “a desmerecer el carácter burocrático” de los mismos, dado que “la santidad debía calificarse a partir de las virtudes religiosas de los protagonistas, que eran elementos probatorios suficientes para confirmar su veracidad” (Espinoza Rúa 2012, 167).

Se opone a que la Iglesia cobre por bautizos, entierros e indulgencias: los que lo hacen son peores que los “ingleses piratas”, que a la postre son protestantes; después de todo, una de sus mayores labores es la de sacar ánimas del purgatorio (e incluso del infierno), gratuitamente. Rechaza el divorcio, pero no *per se*; cree que una pareja que llega a desear divorciarse, jamás ha sido un verdadero matrimonio unido por Dios<sup>14</sup>: culpables son los contrayentes, los padrinos y hasta el cura que los casó. Del mismo modo, las segundas nupcias de personas mayores: si no hay actividad sexual, ¿para qué casarse?<sup>15</sup> Posiblemente aquí haya una crítica solapada al tema de los entuertos que venían después por cuestiones de herencia.

Ángela goza del roce con las elites y de los convites en las mansiones de las grandes familias; tiene ínfulas de ser descendiente de la Casa Real de Castilla. Pero es en las acciones donde vemos su profundo apego a los más desheredados. Desea que, a su muerte, sea declarada “Patrona de los mineros”, la clase más sufriente, la

14. En obvia referencia a Mateo 19:6.

15. Cf. 1 Corintios 7:8, 29-40.

de los trabajadores desahuciados por excelencia en una esclavitud apenas embozada detrás de leyes y cédulas reales. Ya la compensarían aportando plata para su culto e imágenes; también ironiza: con la plata se podrá comprar hasta una canonización en regla, ya que el dinero todo lo puede, sobre méritos y desméritos auténticos. Ella, que ha sido declarada Madre en los cielos, decide serlo asimismo sobre la tierra; adopta como hijo a un indiecito, que igualmente participa de arrobos y visiones. A su tiempo, la Inquisición también querrá aprehenderlo, pero logra huir, felizmente.

Pero donde más resaltó la capacidad antidiscriminatoria de nuestra criolla fue en el sonado caso de Nicolás de Ayllón (1632-1677)<sup>16</sup>. Nicolás era indio, hijo de cacique moche, y había nacido con el apellido Puycón en Llampallec (actual Lambayeque); allí se estableció la doctrina franciscana de Chiclayo. Fray Juan de Ayllón fue uno de los principales doctrineros, y Nicolás quedó bajo su tutela y adoptó su apellido. Con él se trasladó a Lima, intentó la vida conventual, pero luego se convirtió en simple laico, tomando el oficio de sastre. Se hizo fervoroso devoto de la Inmaculada, y comenzó su larga labor de caridad: en los hospitales de indios, y ya casado con la mestiza Jacinta Montoya, fundó una casa con oratorio para el sostenimiento de españolas empobrecidas (las llamadas “recogidas”). Llevó una vida supuestamente ascética dedicada a los pobres, y tras morir en olor de santidad, se le hizo un funeral apoteótico y su fama comenzó a dar pábulo al culto popular. Su viuda, que ahora se hacía llamar María Jacinta de la Santísima Trinidad, emprendió las gestiones del proceso de beatificación, con el fuerte apoyo del arzobispo y otras autoridades, no inocentes a la hora de pensar en réditos a largo plazo: un santo indígena justificaba a su modo la conquista armada, coronaba la conquista espiritual, creaba un culto entre las etnias originarias atándolas al catolicismo, y servía a los propios indios cristianizados para aligerar el estereotipo de ladinos, perezosos, lujuriosos, etc. El trámite se inició, con una recolección de testimonios informales en 1679; en 1683 se abrió oficialmente la causa. La principal testigo es la viuda, y, en segundo término, como antaño Luisa Melgarejo para Rosa o Francisco Solano, lo es Ángela, quien vio a Nicolás junto a Jesucristo, sacando ánimas del Purgatorio, y con la misma gloria del rey David. En 1684 el jesuita Bernardo Sartolo, catedrático de Artes en el Colegio de Santiago, publicó en Madrid el libro *Vida admirable y muerte prodigiosa de Nicolás de Aillón y con renombre más glorioso Nicolás de Dios, natvral de Chiclayo en las Indias del Perv*, con licencia eclesiástica. El libro incluso conoció una reedición en 1689. Recogió el testimonio de Ángela (Sartolo 1684, 210-212):

Vna gran sierva del Señor, cuya virtud està muy acreditada, assi por la sinceridad con que la professa, como por el Padre espiritual que la guía, que es de los mas señalados en espíritu, prudencia, y juyzio acerca de la direccion de almas, fue la primera à quien comunicò Dios la noticia de la gloria adonde caminava Nicolàs, porque al tiempo en que se acercava á su dichosa muerte, y estava ya para entregar su espíritu, viò los Angeles Santos, que estavan en el ayre, asistiendole y acompañandole dulcemente en aquella hora, y como esperando con ansias, que se desprendiesse aquella pura alma de la carcel del cuerpo para bolar con ella à la patria celestial. Viò assimismo que el demonio estava a la puerta del aposento, pretendiendo entrar en èl para vencer, si pudiesse, en aquel conflicto de la muerte, à quien no avia podido rendir en la vida; pero los Angeles le salian al encuentro, y le embargavan el passo, reprimiendo su ossadia, y malignidad, sin permitirle, que entrasse adonde ellos estavan, ni que turbasse la paz y tranquilidad con que moria el siervo de Dios, y compañero suyo Nicolàs. En acabando de dar el postrero aliento viò à su alma felicissima vestida de gloria, y de inmortalidad, ataviada con un ropage blanco, y hermoso, y coronada con una guirnalda de bellas flores, que traia sobre su cabeça, la qual para hazer su entrada mas triunfante en aquella celestial Gerusalen, se passò primero por el Purgatorio, no para padecer en èl, sino para aliviar à algunas almas que padecian (...) Entrò à posseer un grado muy alto, y elevado. Assi lo entendió esta misma persona, mirando al Siervo de Dios Nicolàs en un lugar muy levantado, y vezino del trono Magestuoso de Christo nuestro Salvador, y semejante en los resplandores de su gloria à otros muchos Santos, en cuya compañía se hallava, de los quales era uno el Santo Profeta, y Rey David...

Nos interesa acotar, 1) que hasta donde sabemos, este es el único testimonio escrito sobre Ángela procedente de la península, aunque no se la mencione por nombre; 2) la alta estima en que se la tenía como “sierva” de Dios; 3) que la criolla es la única que se atreve a dar “pruebas” del tránsito celestial del indio, mientras que los otros testigos solo aducen milagros de conversión, curaciones o hallazgos de esclavos y de objetos.

16. Seguimos básicamente a Espinoza Rúa 2012; Medina 1956, v. II, 232-233; Minieri 2013, 24-26.

El libro llegó a Lima y al principio se distribuyó sin problemas; pero años después se procedería a una incautación minuciosa del mismo, ordenada por la Inquisición: en el ínterin se había producido el juicio a Ángela, y en la confrontación con los “quadernos” de esta, había quedado en claro quién era la sierva visionaria. El edicto de prohibición de la obra de Sartolo apareció en 1696; se adujo, entre otros motivos, una “revelación conocidamente falsa con que pretende probar el autor en muchos casos particulares”. El proceso, que avanzaba con éxito hasta entonces, debió casi recomenzarse; el desprestigio de Ángela se expandió hacia los otros testigos, que, quizá bajo presión, debieron desdecirse o cambiar sus testimonios; la propia Jacinta fue enjuiciada. Para mediados del siglo XVIII, todo intento de beatificación de Nicolás había cesado por completo, y así hasta nuestros días.

Tan famosas como sus visiones, fueron las capacidades taumatúrgicas de Ángela<sup>17</sup>, basadas en la magia simpática de los objetos. Por supuesto que más tarde, en las indagaciones inquisitoriales, salieron a la luz los múltiples casos fallidos, pero en el mientras tanto toda la ciudad de Lima, y aun ciudades lejanas (“hasta Roma”), se llenaron de los globulillos de Ángela, casi su marca de identidad, y de rosarios, espadas, dagas, cencerros, velas y demás objetos bendecidos. El fervor popular llegó a puntos insólitos: se recogían y guardaban como reliquias las uñas que se recortaba, sus muelas podridas, los pañuelos ensangrentados cuando sufría alguna herida, sus zapatos viejos, sus enaguas, mechones de pelo, harapos descartados... Muchos hasta encargaban cajitas de plata del Potosí como relicarios para esas menudencias.

Los globulillos eran recogidos directamente en el cielo; y eran tantos que hasta el propio Cristo se hartó un día de bendecirlos y le preguntó si “esto es cosa de fruteras”. La Inquisición apuntó que

para acreditar mas su engaño decia, que la bendicion de cuentas y rosarios no se hacia frecuentemente, sino en dias señalados, y festividades de Nuestra Señora de la Virgen María, y de algunos santos, y que según los dias de su bendicion eran las gracias y prerrogativas que tenian, diciendo: que las cuentas benditas en día de San Gerónimo tenian virtudes para convertir infieles, las de San Francisco y San Juan de Dios, para la Providencia, las de San José, para guardar castidad, las de San Nicolás, para llagas y heridas, las de Santa Teresa, para tener oracion, las de San Ignacio de Loyola, para ahuyentar al Demonio, las de San Miguel, para que no entren ladrones en casa, las de San Juan, contra la peste, rayos, gotacoral, mal de corazon, y para mujeres de parto, las de Señora Santa Ana, tenian muchas gracias é indulgencias para la hora de la muerte, las de San Agustin, para tener mucha luz y fe, las de San Andres para restaurar el juicio perdido (Hoyo 1875, 312-313).

Nótense estos detalles: los atributos que Ángela da a estos santos no siempre coinciden con los habituales en el imaginario católico, erudito o popular; y no aparecen santo Domingo ni ningún dominico. En otras oportunidades, las cuentas, usadas en el lecho de muerte, servían para ahorrar años en el purgatorio u obviarlos completamente. Y hasta llegó a usarlas para sanar una hemorragia del propio Jesús... Todo esto a la vista y el gusto de una sociedad que demandaba, evidentemente, estos bienes tenidos por sagrados: un fenómeno harto común, desde las elites a las clases bajas, que mixturaba supuestos objetos de santos y de personas vivas que la misma sociedad “canonizaba”, y, junto a ellos, idolillos y amuletos indígenas, y fetiches africanos, algunos traídos por los esclavos desde su mismísimo continente de origen, como recientes investigaciones han demostrado. Las “reliquias” y cuentas de Ángela, pese a los respingos inquisitoriales, hundían sus raíces en la religiosidad católica, que en vano había intentado frenar esa praxis en pleno Medioevo (IV Concilio Lateranense), y más recientemente en Trento, tras las acusaciones de “idolatría” formuladas por Erasmo, el protestantismo y muchos teólogos romanos reformistas. Pero el freno duró muy poco, recrudesciendo en el siglo XVII tanto en España y Portugal como en sus colonias ultramarinas. Y digámoslo de una buena vez, bajo la vista gorda de los propios clérigos, cuando no eran ellos mismos asiduos coleccionistas o promotores. Del mismo cuño son otras prácticas de Ángela, como la videncia, la curación a distancia, la bilocación o ubicuidad, o la emulación de experiencias de santos populares: la criolla recibirá los estigmas como san Francisco predicará a los peces, como san Antonio de Padua llenará el mundo de azucenas, como de rosas santa Rosa de Lima...

17. Cf. Hoyo 1875, 312-319; Palma 1937, 54-55; Medina 1956, v. II, 228-229.

## El fin

El resto de la historia es previsiblemente triste. Será detenida por la calesa verde (y noctámbula) de la Inquisición en 1588; tiene unos cincuenta años o más, y, para los parámetros de la época, es una anciana: en el siglo XVII, la expectativa de vida variaba entre 25 y 44 años según las regiones. Ricardo Palma (1937, 50) brinda una tradición oral, en apariencia fútil, como causal de su detención:

En *El Mapa*, curioso periódico que por los años de 1843 publicó en Lima el cronista Córdova y Urrutia, hemos leído que la Carranza iba, en un día lluvioso, por la calle del Rastro, y que por cuestión de acera tuvo reyerta con un fraile francisco. Este cogió a la beata de un brazo y la hizo caer sobre el lodo de la calle; pero tan influyente y respetada era Ángela, que la sociedad limeña se conmovió por el ultraje inferido a la predilecta beata y el pobre fraile purgó su pecado de irascibilidad con dos meses de encierro en la cárcel del convento. El reverendo era vengativo, y cuando se vio en libertad se echó a espiar a la beata, y tanto hurgó, que a la postre adquirió pruebas de que la Carranza no era santa, sino grandísima pecadora. Ptrechado con ellas, fuese el fraile a la Inquisición e hizo denuncia de forma.

Las “cuestiones de acera” eran todo un tema en los lodazales de la América colonial, aunque estos fueran poco habituales —y, por lo tanto, más enojosos— en Lima. Pero lo más probable es que el Santo Oficio la tuviera en la mira desde antaño, y de ser cierta la anécdota, el altercado solo sirviera como detonante. Seis largos años permanecería Ángela en prisión, a lo largo de los cuales se secuestraron los cuadernos con sus siete mil quinientas “foxas”, se detuvo momentáneamente a sus confesores y amanuenses, se reunieron las evidencias en su contra (testigos de sus obscenidades, de sus curas y videncias fallidas), se averiguaron sus antecedentes de “pecadora”, y se fueron incautando, so pena de excomunión y destrucción de las viviendas de sus dueños, todas las cuentas, rosarios y demás objetos bendecidos por la cordobesa, así como sus “reliquias”. También los retratos múltiples donde aparecía en sus arrobos o con simbologías marianas o apocalípticas. Al final del juicio, la Inquisición tenía una gran habitación repleta, clara señal de la piedad popular de esa sociedad que se negaba a dejar de seguir configurando santos. Antes de la detención, un reputado y rico señor se había ofrecido a aportar la friolera de tres mil pesos fuertes para la impresión de los escritos.

No nos detendremos en los insoportables detalles de la lenta e implacable burocracia inquisitorial, ni en los interrogatorios ni en las torturas. Sabemos que el caso ocupó once mil páginas apretadas, según José Toribio Medina. Los procesos estaban estandarizados y cualquiera puede reconstruirlos con la múltiple bibliografía que en torno a esta institución ha brotado. De hecho, ya hemos hecho buen uso de esos materiales —sintetizados por De Hoyo—, lamentablemente los únicos que se aproximan a lo que llamaríamos una fuente “primaria”. Lo que nos interesa es que ni las visiones ni revelaciones de la presa cesaron, ni, por un tiempo, su risa socarrona, su buen apetito y sus buenas horas de sueño. No aceptó comulgar, ni confesarse, ni pidió libros devotos. En uno de sus viajes chamánicos, se salió de las cárceles, apareció en la Catedral de Lima, y el propio san Pedro le dio la eucaristía. Antes de una sesión de tortura, se le apareció la Virgen con el niño en brazos, y lo depositó en su seno por más de una hora. Salió de esta experiencia “con una alegría interior muy grande, y por algún tiempo, como deseando elevarse el espíritu á modo de humo, sintiendo en su cuerpo, como á quien le hormiguea, ó hace cosquillas, y que se hallaba como medio borracha, con deseos de cantar y bailar”. Seguía siendo la de siempre. En otra oportunidad entraron en la celda Cristo y María, y le prometieron venganzas infernales contra los denunciadores, despreciadores de sus globulillos, anatemizadores del revelado misterio de santa Ana y san Joaquín, y contra los propios inquisidores. A lo último se fue quedando sorda; también halló explicación para esto: ya no podía escuchar bien los sonidos de la tierra porque Dios le había concedido descifrar la música de las “esferas”, que la aturdían todo el tiempo...

Pero no hay cuerpo que se resista demasiado al potro, ni ánima que guste probar la quemazón en vida. Ángela abjuró finalmente: era junio de 1694, y simplemente se atuvo a reconocer que el Tribunal (tribunal de uno solo, a estas fechas) y el Fiscal tenían razón en todo lo que se les antojase. Fue condenada a salir en auto público de fe, en forma de penitente, vela verde en sus manos (símbolo de la esperanza de recuperar la Gracia), escuchar la lectura de sus crímenes, abjurar *de vehementi*, y permanecer reclusa en un monasterio a designar por cuatro años, comulgar al menos tres veces al año, no usar el hábito de agustina ni ser llamada Ángela de Dios, confesarse únicamente con clérigos que el Tribunal dispusiera, y no tocar papel ni pluma de por vida, so pena de ser considerada relapsa. Tampoco podía regresar a su Córdoba natal, ni mucho menos viajar a Madrid (!), la capital del Imperio.

Un auto de fe era un espectáculo de masas, y debía ser cuidadosamente preparado; pero las cosas no salieron del todo bien (Medina 1956, v. II, 230-231). Programado para el 20 de diciembre de 1694, pudiera ser que no cumpliera con las expectativas de algunos (no habría ningún quemado, y los seis reos que acompañarían a Ángela eran casos menores), o, por el contrario, que el odio que la Inquisición se había ganado se contrapusiera con la devoción que muchos limeños aún guardasen por su “santa”. Lo cierto es que, a las dos de la madrugada de ese día, “sin saberse quien ni qué personas, con poco temor de Dios y de sus almas”, se produjo un incendio intencional en el edificio inquisitorial, que Varela intentó apagar en vano; fue necesario tocar a rebato las campanas de una iglesia vecina. Frailes, vecinos y la guardia del virrey lograron sofocarlo. Realizado el auto, el juez Varela apuntó por escrito la alegría de Lima al verse librada de semejante ponzoña; pero por la versión de Ricardo Palma (1937, 60) nos enteramos de que, al salir el coche con la rea, se produjo un tumulto que resultó en numerosos heridos: enfrentamiento en el que cabe sospechar dos bandos, uno partidario del linchamiento, y otro de la liberación. La ceremonia resultó interminable: la sola lectura de la sentencia con los antecedentes duró seis horas, turnándose cuatro lectores ante un público granado encabezado por el “muy piadoso” virrey Portocarrero; en el texto no faltaban reproducciones *ad literam* de obscenidades y otras yerbas: imaginémonos a las damas escondidas detrás de los abanicos para disimular la risa, el rubor o el aburrimiento; y la algazara desenfadada de los menos píos. Todos los cuadernos y copias extractadas de ellos fueron quemados íntegros, perdiéndose para siempre; más tarde se haría lo mismo con los retratos, globulillos y reliquias, que en total sumaban “dos millones” de objetos. Por la noche, los muchachitos se entretuvieron quemando muñecos de paja que representaban a la condenada.

Nada sabemos del destino final de Ángela. Palma nuevamente recoge una tradición oral, según la cual “un mes después fue trasladada Ángela a un beaterio, donde es fama que murió más loca de lo que había vivido en sus buenos tiempos de escritora teóloga” (ibíd., 61). Lo del beaterio contradice la condena, que indica un monasterio como destino. En cuanto al diagnóstico... ahorrémoslo. Preferimos imaginarla en deleites secretos, arropada por su “Señora Santa Ana”, la Virgen y Cristo, fuere en figura de niño o de delicado amante. Robando papel y pluma, o trazando invisibles grafitos en la celda de su senectud.

La existencia post mortem de nuestra escritora es difícil de reconstruir; según Palma, aun en sus tiempos (segunda mitad del siglo XIX), su nombre había llegado “dando tema a multitud de consejas y sirviendo a las madres para asustar con él a sus pequeñuelos”. Algo de cierto debe haber, porque cuando el argentino Sarmiento escribe en el exilio chileno sus *Recuerdos de provincia* (1850), aún no habían salido a la luz los documentos exhumados por Odriozola y Medina; pero los datos biográficos que traza de la iluminada son bastante exactos: debió tener a la vista la *Relacion...* del doctor del Hoyo en su original de 1695. Sin embargo, como sabiamente demuestra Ramón Minieri (2013, 4-5), el relato sarmientino cubre intereses domésticos más que historiográficos:

La selección de ciertos rasgos y no otros para trazar la semblanza, así como la ironía del texto del sanjuanino, pueden explicarse atendiendo a la intención que preside este libro suyo del exilio: la crítica a Rosas y los caudillos, a la Argentina “bárbara” que ellos representan. El verdugo de la Confederación, señala Sarmiento acto seguido, procede del mismo modo que otrora lo hacía la Inquisición. A falta de verdaderos herejes, el Santo Oficio indiano los simulaba: perseguía, y en la persecución misma fabricaba esta heterodoxia útil de las risibles beatas; de igual modo el rosismo, no teniendo unitarios para ejecutar, se encarniza con Camila O’ Gorman, su hijo y su amante “para hacerlos matar como a perros, a fin de refrescar de cuando en cuando el terror adormecido por la abyecta sumisión de los pueblos envilecidos. El despotismo brutal nunca ha inventado nada de nuevo.

A la luz del famoso ideologema “civilización i barbarie”, Inquisición y rea serían la cara y cruz de un atávico salvajismo. Los testimonios posteriores de Gutiérrez y Granada, ya están del todo atravesados por el Positivismo, para el cual Ángela solo puede ser el fruto degenerado de irracionalismos indignos de toda conmiseración, o una patología para poner bajo la lente del higienismo, la frenología, el lombrosianismo, esas versiones “médicas” del panóptico foucaultiano.

Ángela, pese a la fama que gozó en vida, hoy está en los arrabales de la historia, e incluso más allá, en ese campo abierto que es casi tierra ignota, apenas visitado por algunos académicos. Quisimos arar un poco esa tierra, sin el exotismo con que lo hicieron nuestros predecesores del siglo XIX. Hemos tratado de brindarle un contexto y demostrar que no es un producto exógeno de la sociedad de su tiempo, sino propio, aunque

más bien tardío. Comparte con ella la obsesión mariana, la apocalíptica, la visionaria. Está rodeada de muchísimas otras mujeres, más o menos condenadas al olvido como ella, tanto en la península ibérica como en el Orbis Novus colonial que va del río Bravo al Biobío y el Plata. No es, ni mucho menos, un producto ex nihilo, sino la expresión radical de una catolicidad popular de la que se han apoderado las mujeres del siglo XVII, toleradas muchas de ellas, perseguidas otras en tanto cuestionadoras de un statu quo esencialmente masculino, vertical y jerarquizado, que Ángela se ha atrevido a quebrar y a horizontalizar, constituyéndose ella misma en un microcosmos con pretensiones de centralidad. Contra la flagelante y sumisa religiosidad adjudicada a Rosa por sus primeros biógrafos, la cordobesa levanta una carnavalesca, una visión dionisiaca del mundo, donde funden sus fronteras lo sagrado y lo profano, donde el cristianismo no está signado por un “sentimiento trágico de la vida”. Una religión de la alegría y de la risa, del canto y del baile, pero que también es capaz de una especulación sistematizable, pese a la fragmentación estigmatizante que quisieran enrostrarle sus enemigos. Es esa religión que por su fuerza intrínseca –contra las liturgias vacías, las rutinas agobiantes, el acento puesto en el dolor y el sufrimiento como santificadores, las jerarquías en continua disputa– atrae a elites y masas, cada una con sus desasosiegos propios; religión que las máquinas de disciplinamiento y control no podían tolerar. Papeles quemados y palabra acallada son constantes en la historia de mujeres y hombres. Queremos elevar estas líneas, esta *quasi apologia pro vita sua*, como un pequeño bastión contra tanto silencio.

### Bibliografía citada y de referencia

- Brading, D. 1998 [1991]. *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Biscay, A. de. 2014 [1672]. *Relación de un viaje al Río de la Plata y de allí por tierra al Perú, con observaciones sobre los habitantes, sean indios o españoles, las ciudades, el comercio, la fertilidad y las riquezas de esta parte de América*. Buenos Aires: Claridad.
- Campagne, F. A. 2016. *Profetas en ninguna tierra: una historia del discernimiento de espíritus en Occidente*. Buenos Aires: Prometeo.
- Caro Baroja, J. 1985 [1978]. *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI-XVII)*. Madrid, Sarpe.
- Cebrelli, A. 2000. Una herencia conflictiva: el imaginario religioso colonial y las construcciones de identidades nacionales. *Andes* (11): [s. p.].
- Cueto, P. 2009. Escapar al nombre del Padre: el imaginario religioso de Ángela de Carranza. *Perspectivas latinoamericanas* (6): 83-115.
- Espinoza Rúa, C. A. 2012. Un indio camino a los altares: santidad e influencia inquisitorial en el caso del «siervo de Dios» Nicolás de Ayllón. *Histórica*, 36, (1): 135-180.
- Granada, D. 1959 [1896]. *Reseña histórico-descriptiva de supersticiones del Río de la Plata*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Gutiérrez, J. M. [s. a.]. Un proceso célebre: las herejías de la beata Ángela Carranza, natural de Córdoba del Tucumán. *Escritos históricos y literarios*, Buenos Aires, W. M. Jackson, Inc., pp. 177-197.
- Hoyo, J. del. 1875 [1695]. Relación sumaria de la causa de Angela Carranza y demás reos, que salieron en el Auto de la Fé celebrado en la ciudad de Lima, Corte de Perú, á 20 de Diciembre de 1694, cuya relación la escribe... *Colección de documentos literarios del Perú*, Odriozola, M. (edit.), Lima: Imprenta del Estado, v. VII, pp. 287-364.
- Huerga, Á. 1986. *Historia de los alumbrados III: los alumbrados de Hispanoamérica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Iwasaki Cauti, F. 2010. Luisa Melgarejo de Soto, ángel de luz o de tinieblas. *América sin nombre*, (15): pp. 59-68.
- Luna, L. 1989. Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (464): 91-103.
- Luna, L. 1991. Santa Ana, modelo cultural del siglo de Oro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (498): 53-64.
- María de Ágreda 1708 [1670]. *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia. Historia divina, y vida de la Virgen Madre de Dios, Reyna, y Señora nuestra Maria Santissima, Restauradora de la culpa de Eva, y Medianera de la gracia, Manifestada en estos ultimos siglos...* Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen.

- Medina, J. T. 1956 [1887]. *Historia de la Inquisición de Lima (1569-1820)*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina.
- Menéndez y Pelayo, M. 1945 [1882]. *Historia de los heterodoxos españoles*. Buenos Aires: Emecé.
- Minieri, R. 2013. Ángela Carranza, ejemplo de nada. [Ms., comunicación personal].
- Minieri, R. 2014. Tres veces Ángela. *Exhumaciones: de historias omitidas en la historia vigente*, Viedma: Delvallebajo, pp. 21-51.
- Molina, F. 2019. Cuerpos extasiados, espíritus alterados: Una aproximación al vínculo entre sexualidad, placer y experiencia religiosa en la sociedad colonial peruana (siglos XVI-XVII). *El lugar sin límites* (1): 41-61.
- Mujica Pinilla, R. 2005. *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Canseco, M. 2019. Brujas y beatas en el virreinato del Perú: desvíos de la educación femenina. *Edad de Oro*, (38): 329-342.
- Palma, R. 1937 [1897]. *Anales de la Inquisición de Lima*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Pinelo, V. 1601. *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Anna...* Sevilla, Casa de Clemente Hidalgo.
- Piñero, A., ed. 2019. *Todos los evangelios canónicos y apócrifos*. Madrid: Edaf.
- Santos Otero, A. 2006. *Los evangelios apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sarmiento, D. F. 1998 [1850]. *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires, Emecé.
- Sartolo, B. 1684. *Vida admirable, y mverte prodigiosa, de Nicolas de Ayllon, y con renombre mas glorioso Nicolas de Dios, natural de Chiclayo, en las Indias del Perv...* Madrid, Juan Garcia Infançon.
- Schlau S. 2007. Angela Carranza, would-be theologian. *The Catholic Church and Unruly Women Writers*, DelRosso J., Eicke L., Kothe A. (eds.). Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 69-85.
- Tejeda, L. 1980 [1663]. *Libro de varios tratados y noticias*. Córdoba [Argentina], Municipalidad de Córdoba.
- Van Deusen, N. E. 1999. Manifestaciones de la religiosidad femenina en el siglo XVII: las beatas de Lima. *Histórica*, 23, (1): 47-78.
- Valera, F. 1695. *Relacion que el Tribunal de la Inquisicion de Lima, provincias del Peru, hace... de la causa de doña Angela Carranza...* Madrid: AHN, Tribunal de Lima, Relación de causas de fe: v. 1032, ff. 275-373.
- Villegas Selvago, A. 1588-1591. *Flos sanctorum y historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo ... y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia catolica ... Junto con las vidas de los Santos propios de España, y de otros extrauagantes*. Toledo: Viuda de Iuan Rodriguez. 5 v.