

## TRES CASOS ICONOGRAFICOS

HÉCTOR H. SCHENONE\*

La rica y variada iconografía de la pintura colonial incluye algunos casos interesantes. Entre ellos podemos citar “El bautismo de la virgen”, “El paso del Cedrón” y “La defensa de la fe por la Monarquía española”, tema éste muy repetido en la región andina.

El primero deriva de un texto de San Alberto Magno, el “Doctor universal”, teólogo de la maternidad divina y de la mediación de María, que le valió el título de secretario y escriba de la Madre de Dios. El tratado es uno de sus escritos más importantes referidos a la Virgen y en él se origina la iconografía que estudiamos. Sin embargo, no tuvo la trascendencia de otros libros suyos como la Suma de Teología o los comentarios sobre los Evangelios.

Dicho tratado, que lleva el título de *Tractatus sive quaestiones super Evangelium Missus est Angelus Gabriel*, comenta los versículos 26-27 del primer capítulo del Evangelio de San Lucas. Es una obra de juventud, compuesta hacia el año 1245 cuando el dominico ingresó en la Universidad de París en calidad de Maestro. En su forma externa sigue el método escolástico, con el habitual y denso aparato erudito de los textos de ese momento y, para quienes no están familiarizados, su lectura resulta un tanto compleja.

Plantea diversas cuestiones en términos inquisitivos y en forma poco metódica, asuntos que ahora nos parecen irrelevantes o nos dejan indiferentes tales como: si la Virgen tuvo la debida proporción en su cuerpo, o cuál fue el color de sus cabellos, o si sabía geometría, retórica, gramática, astronomía, etc. Es un libro de teología mariana en el que se unen la especulación teológica, la devoción y el sentido de la fe, y plantea algunos problemas que se desarrollaron con mayor fuerza en épocas posteriores.

El autor expone su hipótesis en la cuestión XXXVI donde pregunta si “En dicha plenitud están contenidos los sacramentos”, apoyándose en la anterior, en la cual investiga acerca de lo que significa la plenitud de gracia de María, concluyendo que nada de toda la gracia que puede hacerse partícipe una creatura. Dice en la citada cuestión XXXVI: Indaguemos ahora ordenadamente sobre la universalidad de gracias contenidas en esa plenitud. Y primero vamos a fijarnos en las gracias sacramentales, pues queremos saber si la plenitud de referencia contiene los sacramentos. Ante todo, inquirimos sobre “la gracia bautismal”. Después de proponer la cuestión en sentido afirmativo (*Videtur quod sic*) a partir de ocho razonamientos positivos y de seis objetones (*videtur quod non*), arriba finalmente a la conclusión, pero el lector debe buscarla en la Segunda parte de la cuestión XLIII donde afirma que María recibió el bautismo y con él la impresión de carácter, el hábito de las virtudes y el aumento de méritos agregando más adelante que, el no celebrarse la fiesta de su bautismo, como de su purificación, quizás se deba a que el bautismo tuvo lugar en privado, y la oblación de su purificación en público.

En el momento de ser realizadas las pinturas (siglos XVII-XVIII) era un tratado de interés erudito, conocido en América, por lo menos en México y Perú, desde el momento que dio origen a las obras que estudiamos. Es posible sospechar el apoyo en textos posteriores pues en todos los casos María parece vestida de azul y blanco, los colores propios de la Imaculada concepción, creencia discutida por importantes teólogos medievales y exaltada en el momento en que se pintaron los lienzos. También es extraña al texto la presencia de San Pedro, no en su condición de apóstol sino de pontífice, con lo cual el tema aparece asociado a otras cuestiones.

\* *Membro da Academia de Belas Artes da Argentina*



FIGURA 1 - Diego A. de Torres, de 1735  
 Bautisterio  
 Parroquia de Santa María Acuezcómac  
 Cholula/México

Además, son tan diferentes las obras registradas que no posible suponer, por ahora, la existencia de fuentes gráficas.

La pintura conocidas hasta el momento son cuatro americanas y una europea .Entre las primeras hay una debida a un maestro de México (se tiene noticia de existencia de obras dos) y tres producidas en talleres de la región andina. El lienzo mexicano es obra de diego A. de Torres quien lo realizó en 1735 y se encuentra en el bautisterio de Santa Maria Acuezcómac, iglesia del Municipio de San Pedro Cholula, en la región del mismo nombre.

Es una composición dominada por un eje trinitario que parte de la solemne figura del todopoderoso, flanqueado por el sol y la luna y que, sentdo en un gran trono, apoya sus pies en el orbe. Más abajo, entre orquestas angélicas, desciende el Espíritu Santo que ilumina el bautismo de la Virgen, sacramento que le es impartido por su hijo, la Segunda persona de la trinidad, junto a una adornada pila. Asisten a la ceremonia los siete arcángeles

(Rafael lleva las crismas) y otros de menor jerarquía que actúan como acólitos y portan cirios encendidos. A la izquierda de observador hay un grupo de Santos de Hinojos, presididos por el Apóstol Pedro, separado un tanto de los demás, al que le sigue Juan el Bautista.

Las mismas ideas están presentes en un cuadro de la iglesia cuzqueña de San Sebastián, composición más sintética en la que Jesús, ubicado en el centro, imparte el bautismo a su Madre, arrodillada a su derecha, después de haber tomado el agua de la jarra que sostiene un ángel. En el lado opuesto y en igual actitud, se encuentra el Apóstol que ha dejado las llaves en el suelo. Hay en este cuadro una simetría de sentidos pues al tiempo que el señor bautiza a María, extiende su mano sobre la cabeza de Pedro en un gesto protector y confirmatorio. En el cielo empíreo aparece la Trinidad en la difundida composición horizontal y como tres Personas iguales.

En este caso, como en el anterior, la relación se establece entre Pedro, Primer pontífice, y María Madre de la Iglesia sobre la que ejerce un eficaz influjo operativo, ya sea como y figura de la Iglesia Histórica, ya en cuanto imagen y comienzo de la iglesia escatológica.

A diferencia de los cuadros anteriores el que se conserva en el templo de San Pedro de Lima resalta el carácter de la Virgen como Reina, título que le es otorgado por la tradición desde el siglo IV. María es reina, pues ha dado la vida a un el instante de su concepción era Rey y señor de todas las cosas, incluso como hombre por la unión hipostática de la naturaleza humana con el Verbo.

Siguiendo la escuela tomista, la realeza de María, con la de cualquier reina, es definida como la participación esponsal en la eminencia y poder del rey.

En esta pintura la escena del bautismo de desarrolla en un paisaje de frondosos árboles. Ahí se ve a Nuestra Señora recibiendo las aguas bautismales de manos de la Segunda Persona de la trinidad, detrás de la cual hay dos ángeles ministros. Uno de ellos tiene en sus manos el cetro y el manto real de color azul, mientras que el otro porta la corona, atributos que le serán impuestos a María. En lo alto Dios Padre con los brazos abiertos como recibiendo a la

Reina de los cielos, tal como parece manifestarlo la inscripción incompleta de una filacteria: *Hecce est Dilecta* ....

El paso del cedrón, otro de los asuntos propuestos, parece derivar más de tradiciones piadosas que de elucubraciones teológicas como en el caso que antes se trató. Las fuentes gráficas más antiguas conocidas hasta ahora son unas xilografías alemanas del siglo XV y del siguiente. También la ilustración de un librito del jesuita flamenco Jodocus Andries que muestra a Jesús prisionero de dos sayones, medio sumergido en el agua del cedrón, río de poco caudal que corre entre la ciudad de Jerusalén y el Monte de los olivos, cuyo cruce se efectuaba mediante puentes que la tradición evoca como de pequeñas dimensiones.

El hecho transcurre de noche, en algún lugar del citado valle después que Jesús, traicionado por Judas y aprehendido por esbirros del Sanedrín, debe presentarse ante los sacerdotes. Para ello debe rehacer el camino hacia la ciudad y pasar por uno de los puentes, lugar donde los sicarios aprovechan la oportunidad para solazarse cruelmente. Esta tradición, conocida también en España, se mantuvo al parecer hasta el siglo XVIII pues la cita palomino cuando se refiere a las imágenes aquerópitas y en particular a las huellas prodigiosas que dejara el señor en las piedras del lugar.

Son ejemplos de obras realizadas en Flandes la ilustración del libro del P. Andries, abierta por Antonio Sallaert y J. C. Jegher y los dos cuadros de Franz Francken II uno, muy expresivo, en la the Bob Jones University Gallery (Greenville, U.S.A.) y otro, de mayor tamaño y abundante en detalles, cuyo paradero se ignora.

Apartirde estos ejemplos se puede deducir un modo de representación de la escena: Jesús es arrastrado por las aguas y debe marchar con dificultad a causa de las sogas con que lo han amarrado y de la que tiran sin piedad los esbirros del sanedrín mientras otros le dan de puntapié, lo azotan y lo insultan groseramente. El puente, de escasa altura, es atravesado por los soldados que tiran de las cuerdas.

Las pinturas americanas se podrían ubicar temporalmente en el siglo XVIII. Todos, sea el mural en una de las bóvedas del Santuario de Atotonilco (México) como los óleos realizados en Ecuador, Perú y Bolivia, siguen una similar forma compositiva con variaciones en los detalles. El puente es un gran arco donde se agolpan los soldados vestidos "a la romana" que, de modo inverosímil, tienen a Jesús colgando horizontalmente en el vacío, mediante cadenas y sogas, unas atadas al cuello y otras en la manos puestas hacia atrás. Algunos de los sayones lo empujan con las lanzas, otros sostienen antorchas, y no falta quien preste la linterna para mejor el lugar. Este personaje es malco, le sirviente del pontífice a quein, momentos antes, Jesús curó oreja que Pedro le había cortado. También suele aparecer Judas, sosteniendo la bolsa y dando indicaciones a un soldado. En otro ejemplar existente en una colección peruana, el mayor tamaño de la tela permite mostrar la huida de los Apóstoles. Por lo general, se ve en el fondo la ciudad amurallada de Jerusalén con los edificios iluminados por la luz de la luna.

La fuente literaria en que se apoyaría dicho asunto sería el versículo 7 del salmo 110 (109): *De torrente in via bibet : propterea exaltabit caput* (En el camino bebe torrente, por eso levanta la cabeza) que puede interpretarse de distinto modo como advierte la biblia de Jerusalén: el mesías bebe en el torrente de los sufrimientos o en el de las gracias divinas, sentido que



FIGURA 2 - El Paso del Cedron  
Anónimo cuzqueño del siglo XVIII  
Colección privada  
Lima/Perú

cuadraría mejor en el contexto. O también, es como el querrero que persigue a sus enemigos y que sólo se detiene un momento para beber en torrente. Asimismo, se aplica a Cristo doliente y glorificado.

Dicho salmo exalta las prerrogativas de Cristo como rey y sacerdote perpetuo que no se desprenden de ninguna investidura terrena ni tampoco del misterioso Melquisedec. Sin embargo, el P. Andries no la toma en cuenta cuando trata de este asunto en su vigésima consideración.

Respecto del tema citado en último término, “La defensa de la fe por la monarquía española”, débese señalar en primer término su gran difusión en la zona andina. Las múltiples versiones conocidas, que van desde aquellos productos que podríamos denominar “cultos” hasta ejemplares decididamente “populares”, repiten los elementos que constituyen la idea principal: el monarca hispano, la columna, la Eucaristía y los enemigos de la fe.

Respecto del primero, en la mayoría de los casos es un joven, posible interpretación de Carlos II “el Hechizado”, aunge hay ejemplares de siglo XVIII con las figuras de reyes posteriores. Com la de carlos III hay uno en colección privada de Bueno Aires y outro en el Museo charcas (Sucre, Bolivia) además de dos lienzos en los que la genérica efigie del monarca joven há sido reemplazada por la de Carlos IV. Este rey sería el que aparece también en un cuadro del museo de la moneda de la ciudad boliviana de Potisí.

El soberano se halla siempre a la izquierda del espectador con la espada desenvainada acompañado en ocasiones por soldados con armaduras sosteniendo estandartes, San Miquel, el ángel protector del reino o bien ángeles militares.

Se halla también junto a la columna sobre la cual se asienta la custodia con la Eucaristía, el Misterium fidei por excelencia. Hay casos, muy pocos, en que los que se ve el cáliz con la Hostia irradiante, pero lo más frecuente es el ostensorio de forma solar. En otros se mantiene el tipo a modo de baldaquino difundido durante los siglos XVI y XVII. Está apoyada sobre el libro de las Escrituras con siete sellos que representan los Sacramentos o sostenido por Santo tomás de Aquino, el gran expositor de este Misterio o por Santa Rosa de Lima, expresión de la americanidad. En ejemplos del siglo XVIII es la figura de la iglesia, en el cielo y sobre nubes, quien sostiene la custodia.

Excepcionalmente la custodia está sobre una mesa y de ella salen dos ramas que se entrelazan, en cuyos roleos se ubican los doce Apóstoles, para encontrarse en el medio donde se hallan las figuras de la Inmaculada y de Cristo crucificado que remata el conjunto. Otro detalle interesante de este cuadro es la actitud del rey asido a uno de los rayos del ostensorio. La columna puede ser de fuste cilíndrico o abalaustrado al pie de la cual hay uno o dos orbes sobre los que se apoya la corona real o el escudo español.

En el lado opuesto al rey, un grupo de “moros” o de “turcos”, vieja convención en la pintura española, aunque se trate de soldadesca romana, síntesis del antagonismo con la fe, de la herejía, de la impiedad y del infiel, enemigos tradicionales, en fin, de la España católica, han atado unas cintas a la custodia y tiran de ellas para derribarla. No faltan casos en aparece uno de ellos abrazado a la columna para tumbarla o la figura de la herejía vestida con sayo y capucha negros, sembrados de alacranes y arañas o una mujer rostro humano por delante y animal por detrás, sosteniendo un libro del cual caen serpientes e insectos. Débense citar asimismo un cuadro en el que los enemigos de la fe tienen vinchas en vez de turbantes y que parecerían ser indios y otro en el que un indígena está detrás de uno de los “moros”.

A partir del esquema señalado hay muchas más variantes y agregados que sería largo desobrir. Sin embargo se debe citar una de la pintura de este tema que posee la iglesia cuzqueña de San Cristóbal cuya composición difiere de la habitual manteniendo, empero, los protagonistas. El rey, vestido de negro, impide, espada en mano, que avance un “moro”

o "turco". Detrás del soberano se ve alta custodia sobre un altar cubierto por dosel rojo. Dos personajes europeos, el rey de Suecia y el Conde Mauristo pretenden derribar el ostensorio mediante las cintas que le han atado.

El primero puede ser el rey de Suecia Gustavo Adolfo, pudiéndose suponer que el otro es Mauricio, segundo hijo de Guillermo I de Orange, conde de Nassau ambos protestantes e implicados en la Guerra de los Treinta Años, por lo cual esta pintura adquiere un significado histórico particular y la aleja de las demás cuyo sentido es genérico y alegorizante. La deformación de los nombres es cosa frecuente entre los pintores cuzqueños, indígenas por lo general iletrados, que se limitaban a copiar las leyendas de los grabados ignorando el valor de las letras como signo fonético y articulador del idioma.

La simetría de figuras, elementos y significados siempre están presentes, incluso en un lienzo mexicano de la iglesia de la Santa Cruz y Soledad de María. En el centro de esta pintura se halla la columna que en este caso es particularmente alta y gruesa y sobre ella se asienta un cáliz con la Hostia resplandeciente. En el lado habitual está el monarca español, casi un niño y, en el opuesto, cinco figuras masculinas, una tocada con turbante, designadas como *Moro*, *Herege*, *turco* y *Lapon*, que pretenden derribar el cáliz tirando de las cintas. Lo curioso es que el rey hace otro tanto evitando así que se cumpliera el propósito de los enemigos de la fe cristiana.

Una vez más se debe pensar en la existencia de un grabado, quizás la portada de un libro no identificado, fuente gráfica que sirvió de apoyo tanto para realizar este lienzo como los difundidos en la región andina. La factura es netamente mexicana, propia de un maestro desconocido que siguió la manera difundida en México a partir de la obra de Juan Correa, por cual no se puede suponer que haya sido importada de Perú.

El motivo central de la alta columna que sirve de apoyo y sostén del cáliz y la hostia aparece curiosamente en un grabado de Juan Van Noort que ilustra la doble portada de "Instrucción de eclesiásticos", libro escrito por fray Martín de la Vera, publicado en Madrid en 1630. Se ve en dicha obra al rey Felipe III con Coraza y sosteniendo la bengala, que blande la espada con el brazo derecho en alto, en actitud de defender la Eucaristía ubicada como se señala en el caso del cuadro mexicano. La escena transcurre en una especie de balcón abalaustrado que deja ver una batalla que deja ver una batalla entre moros y cristianos que tiene lugar en una campiña en cuyo fondo hay un monte, sobre él un castillo y la población concentrada en la ladera de la montaña.

La leyenda es claramente explícita: *Filipe III Rey de las Españas y de las indias/propugnaculo de la catholica fe, amparo de la christiana piedad, y defensa de la verdadera religion*, por lo cual esta lámina puede ser considerada como uno de los antecedentes del tipo iconográfico que se estudia.

Las razones que explicarían la gran difusión de este asunto en la zona de Cuzco y la amplia región que estuvo bajo su influencia y no en otras de la América hispana, es difícil de explicar por ahora. Lo cierto es que este tema de propaganda político-religiosa llegó hasta las capas más inferiores de la sociedad como lo demuestran los ejemplares de factura decididamente "popular" que aparecen hasta en poblaciones indígenas alejadas del centro del poder.



FIGURA 3 - *La Defensa de la Fe por la Monarquía Española*  
Anónimo cuzqueño del Siglo XVIII  
Colección privada



FIGURA 4 - Juan Van Noort  
*Doble portada de Instrucción de Eclesiásticos*  
Libro de Fray Martín de la Vera  
Madrid, 1630