

# Narración y visualidad en la serie de pinturas que representan la vida de San Francisco de Asís en el Museo Colonial de Santiago<sup>1</sup>

Constanza Acuña Fariña

Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile

## 1. Introducción

El punto de partida de este trabajo es el estudio iconológico de las 54 pinturas que representan la vida de San Francisco de Asís. Esta serie se encuentra en el Museo Colonial de Santiago y su autoría es atribuida al círculo de pintores de Basilio Santa Cruz y Juan Zapaca Inca.

A través de la revisión de las principales fuentes literarias e iconográficas de estas pinturas cuzqueñas, podemos constatar que ellas proponen un sistema de narración visual inédito, que tomó como punto de partida los modelos y las técnicas de representación europeos, pero que logró traducir esos conocimientos a las necesidades sociales y culturales que exigía un nuevo contexto de recepción como el de la sociedad colonial andina de finales del siglo XVII.

En esta primera etapa de la investigación, estoy tratando de establecer los puntos de conexión entre nuestra serie de pinturas coloniales, el “arte de la memoria” y la literatura emblemática del Seiscientos en la construcción de los modelos de representación y en la nueva concepción plástica del espacio, del tiempo y de la mirada que propone el sistema narrativo de estas pinturas.

La relación entre imagen y texto –que atraviesa todas las problemáticas sobre el sentido de la representación en el arte barroco– fue abordada por Aby Warburg desde una perspectiva que implicaba una ampliación metodológica de las fronteras de la historia del arte y también un replanteamiento profundo del modelo de tiempo cronológico y lineal, obligando de ese modo a poner a las imágenes en el centro de la reflexión sobre el

---

<sup>1</sup> Parte de este texto fue publicado en la revista EADEM ULTRAQUE EUROPA Nº12 “ El franciscano Pedro de Alva y Astorga y el círculo de pintores de Juan Zapaca Inca: milenarismo y visualidad en la cultura cusqueña del siglo XVII”. *Eadem Ultraque Europa*, revista de la Escuela de Humanidades de la Universidad de San Martín, Buenos Aires. Diciembre 2011.

tiempo y su representación. Un fenómeno privilegiado para estudiar la vida de las imágenes –como ha llamado Fritz Saxl a sus propios estudios iconológicos inspirados en el método de Warburg– es la **transmigración de motivos artísticos** y el análisis de los cambios de función y significado que experimentan las imágenes desde su contexto geográfico e histórico de origen hasta llegar a uno nuevo. Este aspecto metodológico será fundamental para analizar los modos en que nuestra serie de pinturas coloniales, bajo un nuevo sistema de representación, transformó los motivos y técnicas que llegaron desde Europa en la época de la evangelización del Nuevo Mundo.

Para desarrollar y probar esta hipótesis será fundamental demostrar que estos artistas formularon una reflexión estética, política y social que transformó los modelos europeos, articulando un sistema de recepción significativo para su contexto cultural y estableciendo códigos de lectura que relacionaran las imágenes y los textos que aparecen en las 54 pinturas de la serie. Desde ese marco interpretativo, se abre la pregunta por los modos en que estos artistas aplican la tradición intelectual europea, introduciendo al mismo tiempo nuevas categorías de representación que modifican los modelos de tiempo, espacio y percepción visual, haciendo inteligibles y funcionales sus imágenes para los distintos estamentos que conforman la sociedad colonial.

## **2. Los medallones y la pintura *La Profecía***

Respecto al programa iconográfico de la serie de Santiago, es evidente que sus principales conceptos artísticos y simbólicos se encuentran cifrados en el primer cuadro de la serie llamado *La Profecía*. En la cartela del cuadro se puede leer: “muchos años antes de nacer Francisco es profetizado, en forma de Ángel con las llagas de Cristo por San Juan Evangelista Apocalipsis cap. 9. así lo retrata el abad Joaquín como entendió S. Ba Va a la letra: la Sibila ve a Francisco en forma de estrella.”

En la pintura, San Francisco aparece en el centro, volando desde la línea del horizonte hacia el extremo derecho, allí se encuentra San Juan Evangelista evocando un episodio del Apocalipsis, lo vigila un ave de rapiña, posiblemente una especie de águila americana. Al otro extremo, también con un libro abierto, está el “abad Joaquín” conocido

en la historia como Joaquín de Fiore. En cuanto a la representación de San Juan Evangelista y el abad calabrés, ambos aparecen con sus atributos correspondientes, sosteniendo el libro de sus profecías con la mano izquierda y la pluma con la derecha. A los pies del apóstol aparece el águila, su símbolo parlante en la tradición cristiana. El lugar geográfico representado es la isla de Patmos, territorio donde San Juan estuvo desterrado por el emperador Domiciano y donde escribió el Apocalipsis, de cuyo contenido extrae el abad Joaquín sus interpretaciones. En su estudio iconográfico de esta pintura, Carmen García-Atance de Claro ha identificado en los textos de fray Gerardo del Borgo, San Buenaventura y San Bernardino de Siena, las fuentes de la descripción de este medallón.

Justo arriba del abad Joaquín, en un acantilado y enmarcada por el follaje de algunos árboles se encuentra la Sibila Eritrea. La Sibila Eritrea (siglo VI a J.C.) es la más antigua de todas las sibilas, en el siglo XIII se la consideraba la profetisa del Juicio Final. En el paisaje vemos cómo las orillas están cubiertas por una vegetación que aparece junto a algunas aves andinas sobre el mar, que se extiende por casi toda la pintura. Algunos árboles se encaraman hasta el cielo y apenas dejan entrever los edificios de una ciudad iluminada por la fuerte luz que irradian tres soles pintados detrás de ella. La disposición de los soles da la impresión de un movimiento de traslación: de izquierda a derecha el primer sol aparece con una cara sonriente, el segundo serio, y el tercero semi-tapado por una espesa nube gris, amenazante. Justo debajo de la triada solar se puede observar, dentro de una pequeña cabaña, a un pintor que realiza esta misma pintura, y que algunos historiadores identifican con el propio San Buenaventura. Ese detalle es importante porque pone en evidencia el hecho de que los pintores cuzqueños consideraban crucial la representación del propio oficio, y la pintura como un ejercicio reflexivo capaz de poner en evidencia esa autodeterminación.

### **3. Noticias sobre las 54 pinturas**

Respecto al origen de la serie de 54 pinturas de Santiago, el historiador Eugenio Pereira Salas, en su libro *Historia del arte en el Reino de Chile*, sostiene que las pinturas posiblemente llegaron a Chile tras el encargo que hiciera la orden franciscana de Santiago

a la Escuela de arte colonial cuzqueña. Las obras habrían sido realizadas por artistas peruanos y luego traídas por tierra a territorio chileno. Su hipótesis se basa en las referencias encontradas en los protocolos jurídicos de la época, que señalan la llegada de lienzos “a través de las rutas comerciales al Altiplano, en las recuas muleras que descendían desde la Villa Imperial de Potosí y otros lugares... El número de cuadros que llegaron a Chile es innumerable y revela que la pintura en los círculos de Cuzco y Potosí, era una verdadera industria artística, con talleres que producían para un mercado externo considerable” (Pereira Salas 62-63).

El mismo historiador ha estimado la cronología de las obras a partir de dos fechas que aparecen en dos cuadros de la serie. Una en la guirnalda del cuadro de *La Tentación*, donde se puede leer al final: “*Finis coronauit hoc opus Anno Dei 1668 mensis Dec 8 Die.*” La otra está en el cuadro *Los funerales* y es la única en que se puede reconocer claramente el nombre del autor, ahí se lee: “Acabose esta obra a fin de Feb. 1684. Juan Zapaca Inga.” Posteriormente, la teoría de Pereira Salas –que las pinturas fueron hechas en el Cuzco y luego traídas a Chile– ha sido reafirmada, por lo menos para parte de la serie, gracias a un importante descubrimiento hecho por la historiadora Alicia Rojas. En su libro *Pinturas Franciscanas* (37), esta autora da a conocer un documento que demostraría que las pinturas se realizaron efectivamente en la ciudad de Cuzco. Se trata de un contrato encontrado en el Libro de Gastos de 1683, actualmente en el Archivo histórico del Cuzco, donde figura un pago de “210 pesos a los maestros Bartolomé de Cárdenas y Juan Zapaca por hechura de lienzos”, hecho por el templo de San Francisco de esa ciudad. Este hallazgo confirmaría que Juan Zapaca dio término a su obra el año siguiente, como aparece fechado en el cuadro de los *Funerales de San Francisco*, residiendo en el Cuzco.

En su libro, Rojas también menciona la posibilidad de que estas pinturas hayan llegado a Chile a través de la gestión emprendida por el obispo Diego de Humanzoro, quien es el obispo de Chile en el año 1668, y fuera guardián del convento cuzqueño antes de llegar a la capital chilena y asumir el pastorado en 1662 (Rojas 40).

#### **4. Francisco como el ángel del Apocalipsis y un *Alter Christus***

El pensamiento milenarista emerge con renovada fuerza en el cristianismo a finales del siglo XIII, inspirado en las teorías del abad calabrés y por la figura de San Francisco visto en clave profética y ejemplar, como un “Alter Christus”: el ángel del Apocalipsis que San Juan Evangelista prefiguró como un segundo Cristo.

Gerardo del Borgo fue el primer franciscano que inició esta tradición en 1254, cuando publicó su *Liber introductorius in Evangelium aeternum* a espaldas de sus superiores. El libro fue proscrito en el 1255 por el papa Alejandro IV.<sup>2</sup>

El teólogo español Pedro de Alva y Astorga, quien inspira en gran parte el programa iconográfico de la serie de 54 pinturas de Santiago, es heredero de esa tradición milenarista franciscana. Utilizará como modelos para su libro *Naturae Prodigium*, tanto el libro de las *Conformidades* de Bartolomé de Pisa, como el de Fray Miguel de la Purísima, para establecer tres mil setecientas veinte y seis semejanzas entre Cristo y San Francisco. Por ejemplo, en el prefacio de su libro –de acuerdo a la tradición de estos libros teológicos de divulgación, que estaban dirigidos a dos tipos de lectores: piadosos e impíos– es importante señalar cómo desde un comienzo Alva y Astorga entiende su libro como heredero de una tradición teológica con los dos textos anteriormente mencionados.

Respecto a la importancia que tendrá el pensamiento joaquinita para esa tradición mesiánica franciscana, es especialmente relevante citar aquí el pasaje donde Joaquín de Fiore es identificado por Pedro de Alva y Astorga como un profeta, un visionario de la venida de San Francisco. En el título XI dedicado a la Infancia, y subtulado en su primer párrafo izquierdo “El Precursor” leemos:

El precursor.

Título XII.

---

<sup>2</sup>J.I Saranyana- A. De Zaballa, *Joaquín de Fiore y América* 44. Los estudiosos españoles, cuentan que Gerardo del Borgo “fervoroso joaquinita” fue expulsado del Estudio general de París y reintegrado a Sicilia. Allí permaneció suspendido a divinis y obstinado en sus puntos de vista. En 1258, después de ser juzgado, fue condenado a cadena perpetua. Murió sin rectificar, en la cárcel, dieciocho años después, en 1276.

Así como <nuestro> señor Cristo tuvo un precursor en la predica, a saber, Juan el Bautista quien decía por medio de gritos: Haced penitencia, en efecto, se acerca el Reino de los Cielos. Mat 3. v. 2.

En el parágrafo de la derecha dice:

Del mismo modo el Seráfico San Francisco tuvo un precursor en su conversión y manifestación, un hombre, a saber, quien ardientemente por las calles de Asís decía: Paz y bien; Paz y bien **P.S Frutt.Q.IO par.21**. Profeta de Francisco y como precursor suyo enviado delante de su rostro, fue un hombre lleno de Dios llamado Juan Joaquín. **Gabr.Barr.Moll.cap.I Vital.in Tea.fo.21**.

Del pasaje anterior concluimos que existió una estrecha relación entre el pensamiento joaquinista de Alva y Astorga y el significado mesiánico que tendrá el programa iconográfico, el concepto de tiempo y la inflexión barroca y andina que demuestra esta serie de 54 pinturas.

Es decir, no se trata simplemente de una casualidad retórica, sino de una dirección de las doctrinas espiritualistas franciscanas –que incorporan las teorías de las tres edades y el modelo de acción del santo– que tendrá importantes repercusiones en los movimientos sociales andinos de finales del XVII, y también en el giro estilístico, claramente mestizo y andino, que adoptará la pintura colonial cuzqueña.

## **5. El mito de Inkarrí y los tres soles de La Profecía**

Hacia finales del siglo XVII, época en que los pintores indios y mestizos del Cuzco se independizaban del tutelaje de los artistas españoles, apareció en torno a la ciudad sagrada de los Incas, un mito mesiánico que hablaba de la resurrección de Inkarrí (nombre compuesto de las palabras quechua Inka y de la castellana rey), el dios vencido por el dios cristiano.

El mito explicaba el origen de la sociedad colonial y su destino final, el que avendría cuando Inkarrí regresara y el mundo volviera al tiempo sagrado, al mismo que existía antes de que los conquistadores invirtieran la cosmovisión andina. Una de las versiones orales del mito, la de Pusquio (pueblo a 600 km del Cuzco) cuenta que:

Los wamanis, las montañas son los segundos dioses. Ellos protegen al hombre, de ellos nace el agua que hace posible la vida. El primer dios es Inkarrí, hijo del sol, nacido de una mujer salvaje, creador de todo lo que existe en la tierra. El ató al sol sobre la cima del monte Osgonota y encerró al viento para concluir su obra de creación. Después, decidió fundar la ciudad del Cuzco y lanzó un pequeño lingote de oro desde la cima de una montaña. Donde éste cayera, ahí sería construida la ciudad. Inkarrí fue hecho prisionero por el rey español, torturado y después decapitado. La cabeza del Dios fue llevada a Cuzco.

La cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo se está reconstruyendo bajo tierra. Pero no tiene todavía poder, sus leyes no se respetan, y no se obedece su voluntad. Cuando el cuerpo de Inkarrí este completo, el volverá y ese día será el juicio final. <sup>1</sup> (Arguedas 181)

Es difícil encontrar el origen histórico de Inkarrí ya que su existencia se conoce a través de relatos orales, representaciones plásticas y escénicas de la cultura popular andina, por rebeliones indígenas que han utilizado su imagen como emblema. Por ejemplo la del cacique José Gabriel Condorcanqui, que en 1780 tomó el nombre del último de los descendientes de la dinastía incaica Túpac Amaru (quien a su vez fue decapitado por dirigir una revuelta en contra del Virrey Francisco Toledo en 1572), y bajo ese nombre extendió por todo el Perú una insurrección contra del gobierno español que culminó cuando lo arrestaron, y después de intentar fallidamente descuartizarlo, le cortaron la cabeza.

La imagen de Inkarrí como un dios que se está reconstituyendo desde el subsuelo y cuyo cuerpo renace a partir de su cabeza cortada, es una imagen que proviene claramente

de las muertes ejemplares del inca Atahualpa y de ambos Túpac Amaru. La vuelta al tiempo sagrado del Inca y la liberación de su pueblo se encuentran cifrados en ese renacimiento. Pero no se trata aquí de una espera pasiva del advenimiento. Para que la transformación se realice es esencial la participación activa de los creyentes en el mito y la voluntad de cambiar radicalmente el presente adverso. Este mito, creemos, se relaciona directamente con la adaptación por parte del pueblo andino colonizado del pensamiento escatológico cristiano.

De hecho, existe en el relato de Pusquio un elemento extraño a la concepción andina, tal es el Juicio Final que acompaña al retorno de Inkarrí. La idea de un Juicio Final que termine con el desorden del presente y haga justicia, fue seguramente la creencia que permitió sostener la *esperanza* en la resurrección del Inca asesinado que en lugar de morir permanece, al sumarse al nuevo dios, más flexible e inacabado, poseedor de contenidos simultáneos que lograrán resguardar y al mismo tiempo ampliar la tradición simbólica de la colectividad andina.

Tal vez no sea del todo desventurado ver a Inkarrí como un dios plástico y bicéfalo, cuyo perfil doble y opuesto recuerda a Jano, el dios de los romanos, mirando contemporáneamente hacia atrás y hacia delante, con la cara del Inca y la de Cristo, los dos sacrificados, resucitados y luego transformados en ajusticiadores del futuro. La edad del Espíritu Santo de la que hablaba Joaquín de Fiore como del tercer estado: "El primer tiempo fue el de la ciencia, el segundo el de la sabiduría, el tercero será el de la inteligencia plena; el primero fue el de la obediencia servil, el segundo el del servicio filial, el tercero será el de la libertad." (Da Fiore, fragmento del quinto libro de la *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, en Introducción a *Sull' Apocalisse* 48)

Respecto a la aparición de una Edad del Espíritu en los mitos orales andinos vinculados a un pensamiento mesiánico, es interesante el mito sobre Inkarrí que el antropólogo Enrique Urbano transcribe en un estudio reciente realizado en un pueblo de las inmediaciones del Cuzco, ahí anota:

Antes de esta humanidad existían otras, la de los machus y ñaupas que vivieron antes que los incas. Eran hombres grandes, hombres como nosotros. Vivían a la luz de la luna, no conocían el sol y decían que habían de morir quemados por él.

**una mañana salieron tres soles, tres soles en distintos lugares, pero de donde ahora sale, y los quemo a los ñaupas y machus, a toditos. Hoy solo se ven sus huesos y los restos de sus viviendas. Se metieron donde podían, unos a los manantiales, otros a los matorrales. Ahí estarán aun vivos, dicen.**

El fin del mundo llegará con un diluvio de viento y nos igualará y nivelará porque nada quedará en pie. Entonces llegará el tiempo del Espíritu Santo, donde los hombres tendrán alas para volar y andar como una paloma!. Este mundo terminará muy pronto y llegará la época del Espíritu Santo, y resucitarán los muertos y los que eran aun vivos y darán cuenta de sus pecados. Los buenos salen a la gloria y los malos al infierno. La gente de ese tiempo tendrá alas y vuelan donde quieren y solo comerán frutas. (Urbano 285)<sup>3</sup>

Urbano concluye que el discurso popular andino no podía asumir una visión culta de la historia y por eso desarrolla una comprensión general del tiempo y el espacio más cercana a un género de palabra utópica, cuya característica principal es fijar en un modelo ahistórico una sucesión de tiempos divididos en partes contrastadas. Y es precisamente para eso que sirven las tres personas divinas de la Trinidad cristiana.

Para nuestra investigación es indudable la correspondencia entre este mito oral andino y la imagen de **los tres soles** que vemos sobre la cabaña del pintor en *La profecía* ,

---

<sup>3</sup> Urbano cree que el pensamiento cristiano acerca del transcurso del tiempo es muy anterior al joaquinismo: “cada vez que el discurso mítico se enfrenta a una concepción judeocristiana e histórica del tiempo, antes de asumirla se refugia en una lectura utópica del mundo, del hombre y de las cosas, a fin de preservar y dilatar lo que era su característica principal, la negación del transcurso del tiempo” (285).

claramente el motivo mas enigmático de esta representación y quizás de toda la serie de 54 pinturas.

Seguir estudiando las relaciones entre la tradición franciscana que recupera las teorías de Joaquín de Fiore y la formación de un pensamiento mesiánico andino, me parece fundamental para profundizar en los significados de esta serie cuzqueña y también para entender cómo el proyecto artístico de estos pintores mestizos, logró sostener una interacción productiva con los discursos teológicos franciscanos y su corriente espiritualista, representada por el pensamiento de Pedro de Alva y Astorga. Seguramente en esa reciprocidad influyó tanto la estructura temporal del milenarismo cristiano, especialmente la concepción de las tres edades que proponía Joaquín de Fiore que pudo adaptarse al pensamiento mítico andino y sus propias corrientes escatológicas, como la necesidad de los artistas cusqueños y sus comitentes de encontrar un relato que les permitiera construir un orden simbólico donde todos los actores sociales podían incluir sus antiguos y nuevos emblemas de pertenencia.

**Obras citadas:**

Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México D.F.: Siglo XXI editores, 1989.

Da Fiore, Gioacchino. *Sull' Apocalisse*. Milán: Feltrinelli, 1994.

Pereira Salas, E. *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago: Central de Publicaciones de la U. de Chile, 1960.

Rojas Abrigo, Alicia. *Pinturas franciscanas*. Santiago: Banco O'Higgins, 1981.

Saranyana, J.I. y A. De Zaballa, *Joaquín de Fiore y América*. Pamplona: Eunate, 1995.

Urbano, Enrique. "Las tres edades del mundo. La idea de utopía y de historia en los Andes", en *Mitos y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*. Cuzco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas", 1993.