



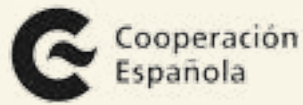
MUSEO
Colonial Charcas

2019



Detalle de escritorio

Ensamble e incrustación de madera



© Coedición AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
© Catálogo del Museo Colonial Charcas U.M.R. P.S.F.X.CH ;
<https://publicacionesoficiales.boe.es>

NIPO en línea: 109-19-040-5

NIPO papel: 109-19-039-2

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de AECID.

Textos y Asesoría Científica:

Dra. M^a Margarita Vila Da Vila

Historiadora de Arte y Docente Emérita de la UMSA

Edición:

Orieta Durandal Caballero

Directora Departamento de Cultura y Deportes U.M.R. P.S.F.X.CH.

Mijaíl Efrain Peducassé Suárez

Diseño y diagramación

Manuel Alejandro Uño Philipps

Fotografía y retoque

Milena Sunagua Sardinias

Camila Anahí García Velasco

Asistencia técnica y logística editorial

Manuel Navarro Broch

Extracción fotográfica

Carrera Diseño Gráfico U.M.R. P.S.F.X.CH.

Asistencia Operativa:

Leonor Ruiz Dominguez

Carmen Victoria Negrón Camacho

Ramón Antonio Delgado Loayza

Personal Museo Colonial Charcas

Primera edición: 300 ejemplares

Depósito legal: 3-1-1616-19

Impreso en Sagitario

La Paz, junio de 2019

EJECUCIÓN DE PROYECTO MUSEOGRÁFICO

Elaboración del proyecto:

Orieta Durandal Caballero

Directora del Museo Colonial Charcas

Textos y Asesoría Científica:

Dra. M^a Margarita Vila Da Vila

Historiadora de Arte y Docente Emérita de la UMSA

Con el apoyo de la Embajada de España en Bolivia

Colaboradores:

Sala 2- Entre el misticismo y el naturalismo barroco

Akemi L. Herráez Vossbrink

Doctorado en Historia del Arte por

la Universidad de Cambridge, Reino Unido

Sala 15- De las vetas y por la mita, a la ostentación y fe

Dra. Andrea Nicklisch

Historiadora y Curadora de la colección etnológica

Del Museo Roemer y Pelizaeus Hildesheim, Alemania

Restaurador

Ramón Antonio Delgado Loayza

Personal administrativo

Leonor Ruiz Dominguez

José Alberto Huari Castillo

José Iñiguez Coronado

Sucre, abril de 2018

PRESENTACIÓN EMBAJADOR

PRESENTACIÓN

El Museo Colonial Charcas, después de un proceso de gestiones, seguido por la ejecución de obras por fases, culminó con una nueva museografía expuesta en 16 salones consolidando un museo competitivo acorde con las exigencias internacionales actuales.

Este museo, dependiente de la Universidad Mayor, Real y Pontificia San Francisco Xavier de Chuquisaca, considerado uno de los más importantes del país, es una respuesta cultural y educativa a los intereses de la sensibilidad humana que en su vivencia cotidiana requiere de centros culturales dinámicos, de aprendizaje y deleite; sus obras, piezas museológicas y colecciones son testimonio tangible de nuestra identidad, es un recurso de las memorias culturales del pasado y el presente, salvaguardan a la sociedad de la extinción cultural y muestran los elevados valores espirituales, sociales y artísticos de su población.

Por cuanto el lenguaje expositivo de su vasto fondo museístico, que engalana la antigua casona solariega del Señor del Gran Poder, evoca el desarrollo histórico desde nuestra prehistoria hasta el presente, organizado para instruir y recrear a la sociedad y concebido para ser un oasis de imágenes estimulantes en el aprendizaje de los niños, un medio pedagógico para los estudiantes, un coadyuvante objetivo para los investigadores y para los adultos, un viaje retrospectivo en la época, una memoria viva de arte.

La Universidad San Francisco Xavier en su misión específica de promover y desarrollar la cultura se complace en presentar este trabajo para el disfrute de sus lectores, un trabajo que reconstruye la historia y el camino artístico marcado de eventos, técnicas, estilos y temáticas que crean un itinerario no sólo cronológico sino también didáctico y artístico.

Esta realidad patrimonial de la Universidad Javeriana, ha sido posible gracias a la ayuda de la Embajada de España en Bolivia, a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo, AECID, la que se manifiesta en un catálogo que compendia el acervo cultural artístico de la época colonial, implementado con descripciones temáticas y de relevancia de las obras, trabajo realizado por la destacada Dra. Margarita Vila Da Vila, Historiadora del Arte.

Pondero el trabajo realizado por cada uno de los miembros que componen el museo mas importante de obras coloniales de Bolivia: Museo Colonial Charcas!!!

Dr. Sergio Padilla Cortez, Ph.D.

**RECTOR
U.M.R. P.S.F.X.CH.**

AGRADECIMIENTO

El valioso apoyo de la Cooperación Española, a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), ha brindado la oportunidad al Museo Colonial Charcas, bajo la tutela de la Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, la ejecución de los proyectos: **“Restauración y Re funcionalización del Museo”**, primera fase, **“Museografía del museo”**, con una selección de obras por medio de un recorrido privilegiado y la edición del presente catálogo con el nuevo contexto del museo, demostrando su alto nivel de compromiso y sensibilidad por la cultura y patrimonio, motivo por el cual nuestro profundo agradecimiento.

Proyectos que revalorizan este centro cultural en el conjunto patrimonial, tanto del inmueble, conocido tradicionalmente como **“Casa del Gran Poder”** del primer tercio del siglo XVII, y su magnífica colección de obras de arte, una de las más importantes del país y de referencia internacional.

Quiero destacar en este proceso la generosa colaboración del señor Embajador de España en Bolivia, Emilio Pérez de Ágreda, Ministra Consejera de la Embajada de España, María Pérez-Sánchez Laulhé, Director del Centro Cultural de España en La Paz, Jerónimo Fuentes Candau, y a todo el personal de ese organismo diplomático que facilitó la ejecución de los proyectos citados.

Un especial reconocimiento a la Dra. María Margarita Vila Da Vila, Historiadora del Arte, destacada profesional a cargo de la investigación, textos de sala y de las obras más importantes de la colección del museo.

Este apoyo permitió estrechar lazos de cooperación entre estas dos instituciones y potenciar el patrimonio orientando su tratamiento hacia la valoración social y su utilización en la educación.

**Orieta Durandal Caballero
DIRECTORA DEPARTAMENTO
CULTURA Y DEPORTES
U.M.R. P.S.F.X.CH.**

CATÁLOGO
MUSEO COLONIAL CHARCAS
2019



SALA 1

LA SEMILLA DE LA EVANGELIZACIÓN EN LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS

Con la llegada de órdenes religiosas de probada reputación misionera y doctrinal a las tierras del recién establecido Virreinato del Perú (1544), un intenso proceso de evangelización se inició en la Real Audiencia de Charcas.

El asentamiento de conventos franciscanos en la periferia urbana –junto a las parroquias de indios– y la de dominicos, mercedarios y jesuitas en pleno centro cívico, permitió que tanto colonos y criollos, como la población autóctona, tuvieran acceso visual a los misterios de la fe católica y a la vida edificante de sus santos y mártires mediante imágenes de buscado impacto emocional.

La coincidencia temporal entre la fundación de la ciudad de La Plata con el desarrollo del Concilio de Trento (1545-1563) –convocado para el rearme doctrinal contra el avance de la Reforma protestante– favoreció el sentido catequético y aleccionador del arte auspiciado por la Iglesia de entonces. Las recomendaciones del Concilio respecto a imágenes sencillas, de clara comprensión para el pueblo iletrado, fieles al espíritu de la doctrina cristiana y francas en la exposición del martirio de los grandes héroes de la fe, fueron debidamente acatadas por los primeros pintores activos en la Audiencia, los manieristas italianos Bitti, Medoro y Mateo Pérez de Alesio. Asimismo se advierten en las composiciones derivadas de los grabados inspirados en el flamenco Martín de Vos y en los lienzos del hispano Montúfar. El estilo colorido, luminoso, elegante y emotivo de los primeros, y el patético y áspero tenebrismo de los martirios del apostolado pintado por Montúfar, se complementan y sintetizan las principales directrices del arte católico en torno al 1600, testimoniando la vigencia del valor didáctico del arte cristiano postulado desde la temprana Edad Media por el Papa Gregorio Magno.



ATRIBUIDO A MARTÍN DE VOS

Cristo Vencedor de la Muerte

Óleo sobre madera

La imagen de Cristo triunfante sobre el mal, a pesar de que no ser tan popular en el arte virreinal como otras de carácter evangélico, cuenta, sin embargo, con notable antigüedad en el arte cristiano. Desde el siglo V -como prueban dos obras de la italiana Rávena-, y en el arte gótico del siglo XIII fue posible ver a Cristo, ya sea como un emperador militar romano, pero cargando la cruz, o con el aspecto amable del *Beau Dieu* de las catedrales francesas, pisoteando al áspid, el basilisco, el león y el dragón, todos ellos símbolos demoníacos en el pensamiento cristiano.

Igualmente, desde el siglo XII, el arte sacro bizantino plasmó el triunfo de Cristo sobre el Diablo en la *Anástasis* o Descenso a los Infiernos previo a su Resurrección. Llevando como cetro la cruz y habiendo derribado las puertas del Abismo, pisa a un encadenado Satanás mientras arranca de las tinieblas de la Muerte a Adán y Eva. Contemporáneamente a ello, en los relieves del Juicio Final de las portadas románicas fue común presentar a Cristo entronizado y mostrando las llagas de la Pasión en el pecho manos, y pies.

Aunando todas estas tradiciones inspiradas en el Salmo 90 y en escritos de los Padres de la Iglesia griegos, se supone que Martín de Vos diseñó esta composición hacia el 1580, aunque su autoría no esté asegurada. Discípulo de Frans Floris, viajó a Italia a mediados del siglo XVI, absorbiendo rasgos de su pintura. Esto lo convirtió a su vuelta a Amberes en el más destacado romanista flamenco y mediante sus grabados, uno de los más influyentes en la pintura virreinal del 1600.

En nuestra tabla, la figura de Cristo Todopoderoso, deja tras sí las tinieblas y pisa la Serpiente diabólica y la calavera, símbolo de la muerte en el Barroco. El triunfo sobre ambos -Satanás y la Muerte- queda enfatizado por la palma de la victoria que sostiene en su izquierda, mientras dirige su diestra a los cielos. Completan la imagen unos querubines y la granada, además de la tenue imagen, a la izquierda, de un Satanás sentado sobre el Leviatán y fuego del infierno.



ANÓNIMO

La Virgen de la Leche

Óleo sobre madera

Se denomina “Virgen de la Leche” –y en ocasiones también “de Belén”- a la representación de María dando de lactar al Niño Jesús. En la historia de la iconografía mariana sus precedentes remontan al arte copto de Egipto, algo comprensible dadas las antiguas representaciones de la diosa Isis amamantando a Horus. El tema llegó a Italia desde un monasterio palestino, siendo ya ponderado en el siglo VII por el papa san Gregorio. Fue plasmado en los monasterios griegos del Monte Athos más tarde, difundiéndose desde el siglo XII por Oriente Medio y la Europa cristiana.

Buscando dar un aspecto más humano a la solemne Teotokós entronizada desde el siglo V como Madre de Dios, los pintores tardogóticos popularizaron la imagen de la Virgen de la Leche, prosiguiendo su representación con gran éxito durante el Renacimiento y el periodo Barroco. Con la evangelización del territorio americano también la imagen llegó aquí. Para fines del siglo XVI por las tierras hispanas de Extremadura y Castilla gozaban de gran devoción las piadosas imágenes de este tipo pintadas por Luis de Morales, el “Divino”. Por aquel entonces, los grandes manieristas italianos B. Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio, quien se proclamaba “romano” por su trabajo en la Capilla Sixtina, empezaban a trabajar en las tierras del Virreinato del Perú.

Este, activo en Lima entre 1589 y 1616, pintó en 1604 para el entonces arzobispo de Lima Fr. Toribio de Magrovejo una Virgen de Belén que se supone es la imagen conservada hoy en el MALI del Perú tras haber pertenecido a una colección particular. Copia suya, como otras muchas repartidas por Bolivia y el Perú- es la que apreciamos en esta sala del Museo Charcas, de igual composición que otra conservada en Sucre y firmada por atrás por Pedro Pablo Morón, quien, como discípulo le había acompañado desde Europa y fue su principal oficial de taller.



ANÓNIMO

La Virgen de la Leche

Óleo sobre madera

Los imágenes de la Virgen con el Niño en esta sala responden a la misma temática y modelo. Invertidas en su disposición, su diferencia principal estriba en la actitud del Niño, que en una sostiene con ambas manos el seno de su Madre, y aquí es arropado amorosamente entre pañales por ella, que le contempla arrobada. El pequeño no dirige su mirada al fiel, como sucede en las copias inspiradas en Alesio, sino que la fija con dulzura en su Madre, satisfecho por el alimento que acaba de tomar. Aparte de ello, el cabello rizado de las figuras y el delicado drapeado del velo –que en el caso anterior es transparente– hace pensar que la imagen deriva de otro prototipo italiano que gozó también de gran popularidad en el siglo XVII, pues aparte de conservarse en forma de estampas devocionales también inspiró el lienzo de Juan de Valdés Leal expuesto en el Beaterio de San Antonio de Sevilla.

Así parecen sugerirlo tanto el tratamiento de las imágenes como el texto dorado de su marco. Escrito con cuidada caligrafía, proclama el misterio de la Trinidad divina y su relación con María con esta jaculatoria: “Madre de su mismo Padre, Hija del Padre de Dios, y de ese mismo Dios Madre, María Virgen sois vos”. Sin duda su autor conocía los sublimes versos que Dante le dedica en el canto inaugural del Paraíso de su Divina Comedia.

Pintado al óleo sobre tabla, como la pintura homónima, es posible que se hiciera durante la primera mitad del siglo XVII siguiendo algún grabado europeo o una pintura de alguno de los manieristas italianos activos en el virreinato a inicios de dicha centuria.



ANÓNIMO

San Cristóbal

Óleo sobre lienzo

Según la *Leyenda Dorada* escrita por Santiago de la Vorágine hacia 1265 san Cristóbal fue un mártir cristiano del siglo III. Llamado originalmente Réprobo y de origen cananeo, destacaba por su enorme estatura y corpulencia. Deseando servir al príncipe más poderoso de la tierra, fue primero en pos de un rey y luego del mismísimo diablo, pero al ver que éste tembló ante la presencia de una cruz en el camino, decidió, desde entonces buscar a Cristo. Aleccionado por un ermitaño en la mejor forma de servirle, se dedicó a ayudar a la gente a pasar las dos riberas de un peligroso río, hasta que en cierta ocasión, transportando sobre sus hombros de gigante un niño sintió como le fallaban las fuerzas y se hundía. Comentando lo sucedido al pequeño al llegar a la otra orilla, el niño, que no era otro que Jesucristo, le respondió que era cierta su impresión, porque sobre sus hombros había cargado al mundo y al creador de ese mundo. Para probarse lo le indicó que clavara en el suelo la gran vara que le servía de apoyo y ésta se convirtió en una frondosa palmera. Maravillado por estos prodigios, el gigante decidió cambiar su nombre por *Cristóforo* (Cristóbal), por haber portado a Cristo. Desde entonces se dedicó a predicar, por lo que fue apresado y torturado en distintas formas hasta la muerte. A causa de ello, desde el siglo V fue venerado como protector contra la peste y la muerte repentina, además de por los viajeros y peregrinos.

Su imagen, presentándole como un gigante cargando al Niño Jesús con el orbe en alusión al mundo mientras avanza pesadamente por un río apoyado en una vara que se transforma en palmera al clavarla en tierra, fue plasmada desde el siglo X. Sus imágenes más destacadas, no obstante, pertenecen al siglo XVI y fueron pintadas en enormes frescos por Ticiano en el Palacio Ducal de Venecia y por el manierista Mateo Pérez de Alesio, primero junto a la puerta de la catedral de Sevilla y a comienzos del siglo XVII en la catedral de Lima.

La pintura del museo, aun sin firma, puede atribuirse a Montúfar, autor del martirio de san Simón exhibido en esta sala, pues su factura coincide, en el canon alargado y el colorido estridente de la figura con los rasgos estilísticos de este artista.



MONTÚFAR, ANTONIO

Martirio de san Simón

Óleo sobre lienzo

Poco es lo que se sabe de Antonio Montúfar. De origen hispano, los investigadores Mesa y Gisbert rastrearon su presencia en estas tierras entre 1614 y 1629. Fue uno de los varios pintores itinerantes activos en el primer tercio del siglo XVII, pues su trabajo se documenta no sólo en el área de Chuquisaca y Potosí, sino también en el Cuzco.

En esta ciudad de La Plata firmó una Santa Catalina sobre lámina de cobre fechado en 1629 y también el Martirio de San Simón que nos ocupa. Por técnica (óleo sobre lienzo), dimensiones, factura, composición, temática y colorido es claro que perteneció, al igual que el Martirio de Santiago el Menor que aquí le acompaña, a la serie de doce lienzos pintados por Montúfar para la catedral en torno a 1620. Por un documento fechado en 1794 conservado en el Archivo Capítular sabemos que el neoclasicista local José Cueto repintó los lienzos del Apostolado. Quizás a él se deba el oscurecimiento y estridencia de los colores, pero también es posible que algo de ello estuviera ya en los pinceles de Montúfar, que aúna en su estilo áspero y rudo, el alargamiento corporal y las posturas escorzadas tan distintivas del manierismo con un incipiente tenebrismo propio del naturalismo barroco derivado del italiano Caravaggio.

El horrible martirio al que san Simón fue sometido al morir, partido en dos mitades por una sierra como sucedió con el profeta Isaías, fue relatado por el Pseudo Abdías y recogido en la Leyenda Dorada del siglo XIII. Así se le mostró en ocasiones desde el siglo XII, pero lo más habitual es verle acompañado de San Judas Tadeo, su compañero en la evangelización, o identificarle con la sierra que, por haberle martirizado, acabó convirtiéndose en su principal atributo.



MONTÚFAR, ANTONIO

Martirio de Santiago de Alfeo.

Óleo sobre lienzo

Aunque se trata de un lienzo sin firmar, todo en la pintura lo liga a lo que conocemos de Montúfar. Inspirado -como su compañero de sala y los conservados hasta hoy en la Catedral de Sucre- en un Apostolado debido a Martín de Vos según Mesa y Gisbert, puede fecharse el cuadro hacia 1620.

Los rasgos manieristas que adquirió el autor flamenco del grabado que le sirvió de modelo durante su estadía en Italia se manifiestan no sólo en el tratamiento de los cuerpos alargados y violentamente escorizados, sino también en el colorido brillante y contrapuesto del verde de la túnica del santo con el rojo jubón del sayón que le agarra por la espalda y en el espacio saturado de figuras. El amontonamiento de éstas en el primer plano, el impreciso espacio que separa al grupo que contempla el martirio atrás, y el cierre arquitectónico del fondo son rasgos estilísticos propios del tardío manierismo. No obstante, la crudeza en la exposición del martirio y el carácter sombrío de la escena concuerda con la orientación catequética y aleccionadora que mueve al arte católico tras el Concilio de Trento (1545-1563).

Pariente cercano de Jesús según los Evangelios, tras dirigir la iglesia de Jerusalén, Santiago fue convocado en el año 62 por el Sanedrín judío y, en ausencia de la autoridad romana, fue condenado a morir lapidado por su fe. Según la tradición, como las piedras no le dañaban, un batanero le asestó el golpe mortal sobre la cabeza. A raíz de ello, sus atributos son el bastón largo del martirio y el libro con la palabra de Cristo propio de todos los apóstoles.

En la representación del martirio, como aquí vemos, es común multiplicar el número de bataneros que le golpean y agarran para así evocar también la turba enardecida que le había lapidado previamente.



ENTRATA NEL MONDO
NATURALISTICO

Il naturalismo è un movimento culturale e letterario che si sviluppa in Italia tra il 1830 e il 1850. Si tratta di una corrente di pensiero che si oppone al romanticismo e al classicismo, e che si concentra sulla rappresentazione della realtà naturale e sociale. I naturalisti si ispirano alle scienze naturali e alla filosofia empirica, e cercano di descrivere la vita umana in modo oggettivo e scientifico. In letteratura, il naturalismo si manifesta attraverso la descrizione minuziosa dei dettagli della vita quotidiana, delle condizioni sociali e delle passioni umane. I naturalisti si concentrano sulla rappresentazione della realtà in modo oggettivo e scientifico, e cercano di descrivere la vita umana in modo realistico e concreto. In letteratura, il naturalismo si manifesta attraverso la descrizione minuziosa dei dettagli della vita quotidiana, delle condizioni sociali e delle passioni umane.



SALA 2

ENTRE EL MISTICISMO Y EL NATURALISMO BARROCO

La Escuela de Charcas en el periodo barroco se destaca por sus figuras piadosas pintadas con grandes contrastes lumínicos. Estas se distancian de las formas alargadas y los colores suaves impulsados por los artistas italianos del siglo dieciséis. Familias nobles y órdenes religiosas chuquisaqueñas coleccionaban tanto obras europeas como locales. Entre los artistas europeos más destacados estaba el pintor español Francisco de Zurbarán (1598-1664), cuyo taller mandó varias series de pinturas a las Américas. Estas series solían ser apóstolados, fundadores de órdenes religiosas y santas pintadas de cuerpo entero en posición procesional. Dos de estos cuadros de fundadores de órdenes religiosas se representan en esta sala y seguramente formaban parte de series completas encargadas por iglesias, conventos y monasterios locales. Tanto el formato como el estilo de Zurbarán fueron interpretados por la Escuela de Charcas aunque también influyeron artistas flamencos y de otras regiones del virreinato. Esta mezcla de influencias se aprecia en el Santiago Apóstol y el San Juan Evangelista, que siguen composiciones similares a las de Zurbarán, pero con los ropajes y los colores suavizados. Solo en el caso de los tres franciscos se observa una continuidad compositiva y tonal.



ANÓNIMO

San Juan Evangelista

Óleo sobre lienzo

San Juan es descrito por los Evangelios, junto con Pedro y su hermano mayor Santiago, como uno de los apóstoles más cercanos a Jesús. En su Evangelio se describe como el discípulo amado del Señor, razón por la cual no sólo se muestra recostado junto a Él en la Última Cena, sino también elegido por Cristo desde la cruz para cuidar a su Madre, con la que luego marchó a Éfeso a predicar.

Fue en esa ciudad -hoy turca- de la antigua Grecia en donde escribió el texto evangélico hacia el año 90, siendo ya un anciano. A pesar de ello, en la iconografía cristiana se le representa juvenil y sin barba, en referencia a su perpetua virginidad. Fue también allá en donde obró el milagro del que deriva el atributo que le identifica en las series de Apostolados renacentistas y barrocos: Cierta día en que fue arrastrado al templo de Diana para adorar su ídolo, éste y el edificio se derrumbaron ante su invocación a Cristo. No contento el sacerdote pagano de semejante prueba, le desafió a beber un potente veneno. Santiguándose, tomó la copa sin que el brebaje le afectara. Por ello, ha de entenderse la serpiente que sobresale de su cáliz como un símbolo del carácter maléfico del veneno que, por su fe, no lo mató.

El manto que cubre su túnica es rojo, como el de los restantes apóstoles que sufrieron martirio, aunque en su caso no murió ni a causa de la caldera con aceite hirviendo a la que le condenó Domiciano ni por el veneno que tuvo que tomar.

Su representación en esta sala formó parte de un Apostolado posiblemente encargado por el cabildo catedralicio o por alguna de las órdenes religiosas chuquisaqueñas. El realismo de la figura, la pose y la composición ligan el lienzo con el San Juan de la iglesia de Italaque (La Paz). Ambos testimonian la difusión por estas tierras del estilo desarrollado hacia 1640 por el extremeño Francisco de Zurbarán (1598-1664), cuyo taller mandó desde Sevilla varias series de pinturas al Virreinato del Perú. La popularidad de sus obras hizo que a menudo se copiaran por la Escuela de Charcas, a uno de cuyos miembros anónimo debemos este lienzo y el de Santiago Apóstol.



ANÓNIMO

Santiago Apóstol

Óleo sobre lienzo

Según los Evangelios, Santiago es hermano de san Juan Evangelista. Ambos, apodados *Boenerges* o “hijos del Trueno” a causa de su ímpetu arrollador por Jesús, nacieron de Zebedeo y de María Salomé, considerada por la tradición cristiana hermanastra de la Virgen María. Fue el primero de los apóstoles en sufrir martirio, siendo decapitado por órdenes de Herodes Agripa en el año 44. Una leyenda surgida en torno al 800 y arraigada en las tierras hispanas como fuerte tradición pretende que el apóstol habría predicado en ellas antes de morir en Jerusalén. Su cuerpo habría sido trasladado por un ángel en una barca hasta el puerto gallego de Iria Flavia (Padrón) y allí le habrían recogido unos discípulos suyos que acabarían sepultándolo en la localidad que, en su memoria, se conoce como Santiago de Compostela.

Tras descubrirse su supuesto sepulcro, los reyes cristianos de Asturias construyeron una iglesia en su honor. Para fines del siglo IX ésta se había convertido en un centro de peregrinación que tomó su forma más grandiosa cuando entre 1075 y 1124 se levantó la catedral románica actual. Paralelamente a su construcción se desarrolló la iconografía del Santiago peregrino que contemplamos en este lienzo del Museo Charcas. Convertido Santiago en el protector de los peregrinos que, desde todos los reinos cristianos acudían a su santuario, adoptó las insignias de sus devotos, un bordón o largo bastón de caminante y una concha de vieira que servía a los peregrinos de escudilla y era prueba de su larga peregrinación. Su atuendo, como el del resto de los apóstoles, se compone de una larga túnica y el manto rojo alusivo al martirio. Su predicación evangélica es evocada por el libro que sostiene abierto.

Es la pose, de cuerpo entero y monumental, el tratamiento del fondo, de suave luz y línea de horizonte baja, y el tratamiento de los pliegues –aunque endurecidos respecto a su modelo– lo que permite atribuirlo, junto con el San Juan, a un seguidor de Zurbarán en la Audiencia de Charcas.



ANÓNIMO

San Francisco de Asís.

Óleo sobre lienzo

La imagen de san Francisco en esta sala testimonia el profundo influjo ejercido por Francisco de Zurbarán en la pintura del Virreinato del Perú desde 1636, cuando hace su primer envío de pinturas a estas tierras al saber que en ellas era fácil venderlas por el triple de su precio en Sevilla. Junto con las pinturas debidas a su pincel, sabemos que llegaron otras muchas realizadas por oficiales de su taller. Al ser admiradas por los pintores locales, acabaron repercutiendo en la composición y pose que éstos aplicaron a apostolados y fundadores de órdenes religiosas ante agrestes o difuminados paisajes.

Estas representaciones de los principales representantes del monacato occidental formaron parte de series completas encargadas por iglesias y conventos del Nuevo Mundo. Ignoramos si fue el caso de esta pieza o si, como aconteció con el intenso San Francisco de la Casa de la Moneda de Potosí, fue encargado por alguna distinguida familia de la antigua Real Audiencia. Dicho lienzo, considerado por Marco Dorta como obra del taller de Zurbarán, ha sido atribuido por Mesa y Gisbert a Francisco de Herrera y Velarde, un pintor hispano activo en Potosí entre 1653 y 1670. Por el paisaje de fondo, la posición del cuerpo, el rostro demacrado y el tratamiento de los pliegues es comparable al que observamos aquí. Como aquel, sostiene una calavera en la mano izquierda en actitud penitente, pero en lugar de extender la diestra en un gesto de ofrenda al Creador, éste la contempla en profunda meditación, aludiendo así, como tantos otros santos del Barroco, a la renuncia a las vanidades de este mundo y a la conciencia de la fragilidad de toda existencia corporal.

No podía hacer de otra manera el *Poverello* de Asís (1181-1226) que, habiéndose desprendido de todas sus posesiones, abrazó la pobreza y el amor evangélicos como si fuera Cristo. De ahí el hábito pardo, áspero y remendado y los estigmas propios de la Pasión, aquí perceptibles en los desnudos pies.



ANÓNIMO

Santo Domingo de Guzmán

Óleo sobre lienzo

Domingo de Guzmán, nacido en un pueblo de Castilla, fue contemporáneo de san Francisco de Asís. Tras ser nombrado, muy joven, prior del cabildo catedralicio de Osma y convertirse en un hábil predicador, su obispo lo envió al sur de Francia a combatir la herejía albigense. Concluida esta cruzada en 1213, pensó en fundar una Orden de predicadores, para lo cual marchó a Roma en 1215. Estando allí, no sólo tuvo una visión de los santos Pedro y Pablo enviándolo a evangelizar, sino también otra en la que se veía con san Francisco arrodillado a los pies de la Virgen, dispuestos ambos a vencer los pecados del mundo con la palabra de Dios. Al encontrar al santo de Asís tras esta visión, lo abrazó como su compañero de misión.

Fundada la Orden de los Hermanos Predicadores o dominicos, sus miembros se dedicaron a la enseñanza y predicación, además de formar parte de los tribunales de la Inquisición. Tras su muerte, santo Domingo fue canonizado en 1234 y pronto apareció en imágenes devocionales del arte gótico italiano. En ellas viste el hábito blanco, signo de pureza, con manto negro en señal de humildad. Entre sus atributos, los más tempranos y característicos derivan de los sueños que tuvo su madre antes de su nacimiento: una estrella sobre la cabeza o frente y un perro con una antorcha encendida. Éste tiene los colores de la Orden, llamada dominicana por considerarse el fundador un *Domini canis*, es decir, un perro fiel del Señor que, con sus ladridos ha de despertar las conciencias de los pecadores y con su tea iluminar a los que yacen en las tinieblas.

Faltan tales signos en el lienzo del Museo Charcas, pero la unción con la que mira el crucifijo que sostiene mientras camina “hablando con Dios o de Dios” y el aura de luz que envuelve su rostro permite pensar que el dominico pintado es él.

Dado que en una iglesia del altiplano hay dos cuadros dedicados, como éstos, a san Francisco y santo Domingo marcados con “F. Z.” por detrás, y considerando que en la iglesia de la Merced de Sucre se conserva una pintura de San Pedro Nolasco atribuida a Zurbarán, no sería de extrañar que ésta otra proceda de su taller sevillano o de un seguidor suyo en Charcas, según sugiere su calidad pictórica.



SALA 3

PINTURAS SOBRE COBRES Y TABLAS LLEGADAS DE AMBERES

Durante el siglo XVI y hasta mediados del XVII Amberes se convirtió en el principal puerto del Atlántico europeo. Su permanencia en la fe católica –en tanto que capital del territorio flamenco sujeto a la Corona española– y el hecho de contar con prestigiosas imprentas hizo que buena parte de los grabados ligados a la propagación de la doctrina de la Iglesia se ejecutaran en sus prensas. De ahí se expedían al resto de los vastos dominios hispanos, alcanzando las tierras de los virreinos americanos poco después de su impresión. En consecuencia, un amplio caudal de estampas salidas de sus talleres surtió de imágenes a los pintores –al principio, europeos, pero pronto también criollos, mestizos e indios– activos aquí.

Junto a éstas, también arribaron las planchas de cobre que, una vez grabadas, eran reutilizadas como un soporte eficaz para pequeñas pinturas al óleo. Esta técnica, perfeccionada por los maestros primitivos flamencos en el siglo XV, comenzó aplicándose sobre tabla antes de que los venecianos hicieran del lienzo el soporte habitual desde entonces.

Tablas y cobres soportan las pinturas expuestas en la sala. El insigne Rubens y los grabadores Fourchaut, Wolfveet y el alemán Von Kumbach inspiran varias de ellas. Aunque algunas no son originales, testimonian el profundo influjo que las estampas y óleos llegados de Amberes ejercieron sobre los pintores de la Audiencia de Charcas.



ANÓNIMO

La negación de san Pedro

Óleo sobre lienzo

Durante el periodo Barroco alcanzaron notable importancia las series de Apostolados. Fueron muchos los maestros ligados al entonces extenso reino de España y sus distintos virreinos. Entre los más destacados se cuentan Zurbarán, Ribera y Rubens, quienes brindaron modelos para muchos de los apostolados pintados en las tierras del Nuevo Mundo. Se divulgaron éstos, principalmente, merced a las estampas que diversos grabadores imprimieron a partir de aquellos, pero también mediante la llegada de pinturas realizadas en talleres hispanos y flamencos.

La obra que aquí vemos, un óleo sobre lienzo, parece proceder de uno de éstos, a juzgar por las características estilísticas, la complexión física y el colorido que ofrece, aunque su fondo oscuro y neutro sea más propio de los pintores naturalistas barrocos admiradores del estilo de Caravaggio. Con todo, el aspecto de la figura hace recordar a las de Rubens, autor de varios apostolados de medio cuerpo –entre ellos el conservado en el Museo del Prado- difundidos por América a través de grabados de Ryckemans.

La calidad de su factura y el carácter bien encarnado en este rostro lleno de una intensidad expresiva que denuncia tanto el espíritu ardiente y voluntarioso del apóstol como la amarga conciencia de su pecado al haber negado su conocimiento de Cristo cuando varios sirvientes de la casa del sacerdote Caifás le identificaron con uno de los discípulos del Mesías procesado. En ese momento aciago recordó lo que el Maestro le había anunciado: “Antes de que el gallo cante, me habrás negado tres veces”. Consciente de su debilidad, nos dice Lucas que lloró amargamente, lavando así, “ con las lágrimas de la piedad –comenta san Agustín- la suciedad de la negación”.

A ella hace referencia el gallo elevado sobre fondo nocturno y tenebroso de la derecha, igual que ya había sucedido en sarcófagos, pinturas y mosaicos paleocristianos en los que el ave se interponía entre las figuras de Cristo y un acongojado Pedro. También a ese periodo remonta la característica fisonomía de su redondeada cabeza canosa. Sólo a partir de la Edad Media, en cambio, se convirtieron las llaves en su principal atributo. Se fundamentan en la promesa de Cristo de entregarle las llaves del Reino como vicario suyo en la tierra, por haberle confiado la guía de su rebaño, mantener viva la fe y ser la piedra angular del edificio espiritual que es la Iglesia.



ANÓNIMO

La salida de Lot y su familia de Gomorra

Óleo sobre madera

Junto a tablas y estampas procedentes de Amberes, también al Virreinato peruano arribaron las planchas de cobre que, una vez grabadas, se reutilizaban como soporte para pequeños óleos. Así sucede con esta pintura del siglo XVII que, como otras de esta sala parece llegada de Amberes, ciudad en la que se formó el insigne Rubens y en la que, a su retorno de Italia en 1608, montó su fructífero taller. Con él parece estar relacionada esta pieza, a juzgar por el tratamiento de las figuras, composición y brillante cromatismo.

Su narración se inspira en un pasaje del *Génesis*, a diferencia de la mayoría de las obras del museo cuyo carácter devocional se vincula al Evangelio y a las vidas de santos. En el capítulo 19 Dios anuncia la destrucción de Sodoma por las iniquidades de sus habitantes. Sin embargo, como en esta ciudad judea vivía con su familia un hombre justo, sobrino de Abraham, llamado Lot, Yaveh decide librarles de la muerte, como había hecho con Noé, mandándole unos mensajeros a los que Lot acogió con hospitalidad. Con ellos, él y su familia huyeron de los sodomitas que los cercaban antes de que la ciudad fuese destruida por azufre y fuego y acabase, como Gomorra, sumergida en las aguas del Mar Muerto.

De esta historia legendaria el arte cristiano representó desde el siglo VI la conversión en estatua de sal de la mujer de Lot, al volverse para mirar Sodoma. Más popular en el periodo Barroco fue la representación de la huida de Lot con su esposa e hijas, tal como vemos aquí. Precisamente uno de los cuadros más conocidos sobre este asunto fue el pintado por Rubens en 1625. Como en esta pintura dos ángeles guían a los fugitivos, pero en vez del asno cargado con tesoros que conduce una hija, es ella quien porta los enseres de plata. La postura de la otra es similar en ambas obras, pero en vez de cargar una cesta de frutas, parece llevar un fardo con comida o ropa. Su anciana madre, descontenta con la partida, solloza mientras camina, anticipando su desgracia. Lot, angustiado, se retuerce las manos, mientras parece preguntar al emisario divino acerca de su destino o el de la destruida ciudad. La nota costumbrista, tan querida para el naturalismo barroco, la brinda el perro que avanza junto al ángel que los guía.



ANÓNIMO

El Descendimiento de la Cruz

Óleo sobre madera

La pintura copia en forma artesanal y con evidente descuido en cuanto al dibujo anatómico, escorzos o profundidad espacial, el panel central del tríptico que Rubens pintó entre 1611-1614 para la catedral de Amberes. El anónimo pintor tomó el modelo del grabado que el también flamenco Lucas Vorsterman le dedicó en 1620. Y en esa misma estampa se basó el gran Rembrandt cuando, hacia 1633, pintó y grabó su versión de tan monumental obra. Nada tiene de extraño esto si se considera que en aquel tiempo era normal que los grandes maestros permitieran que sus pinturas fueran grabadas por especialistas para difundir por amplios territorios su producción artística. Al mismo tiempo, era habitual que estos mismos se inspirasen en estampas debidas a pintores y grabadores anteriores, como sucede con algunas obras de Velázquez derivadas de grabados de Dürero. Algo similar ocurre con esta dramática composición de Rubens, a la que los expertos juzgan derivada de obras de artistas italianos del siglo XVI, como son D. da Volterra, L. Cigoli y Miguel Ángel.

También es habitual que quienes copian pinturas y estampas hagan algunos cambios respecto a los originales. Así sucede con los gestos más contenidos, con el espiritualizado tratamiento de la luz y con algunos elementos del paisaje de la versión de Rembrandt. Y esto se repite en esta humilde copia y en otras cincuenta conservadas en los Andes. Aun manteniendo la composición y las posturas de los personajes, carece de su riqueza expresiva y modifica el colorido de algunas ropas. Con todo, la mayor diferencia –aparte, por supuesto, de la calidad pictórica y anatómica– radica en la vista arquitectónica que añade el copista a la derecha, evocando a la manera clásica la Jerusalén bíblica. Tampoco en la pintura original está la tumba abierta que aquí aparece bajo la cruz, junto a la bandeja que recoge los clavos y corona retirados del cuerpo de Cristo con las tenazas y martillo expuestos al lado. También añadió el copista el sol y la luna de tan tenebroso cielo, como ya se hacía en el Medievo para evocar la conversión del día en noche al morir Cristo y proclamar el llanto de la Creación por ello.



ANÓNIMO

El martirio de san Pablo

Óleo sobre metal

De indudable sabor flamenco -y como otras muchas, procedente de Amberes- es esta pintura dedicada a la decapitación de san Pablo. A pesar de no contar con ninguna inscripción, ha sido atribuida a Wolfweed, un seguidor de Rubens. Su estilo se manifiesta en la robustez de los personajes masculinos, en las blancas y generosas carnes de las mujeres, en la composición de diagonales entrecruzadas, en el luminoso colorido y en las medidas pinceladas.

El tema tiene antecedentes en sarcófagos paleocristianos del siglo IV, en los que la fisonomía del apóstol ya presenta los rasgos que le caracterizan, con cabeza calva y larga barba. A pesar de ser proclamado -en virtud de su intensa predicación y al igual que san Pedro- “príncipe de los apóstoles”, en vida no conoció a Jesús, siendo al principio un fariseo perseguidor de los cristianos cuando todavía se llamaba Saulo. Iluminado por la revelación de Cristo en su camino a Damasco, se convirtió a la nueva fe y cambió su nombre a Paulus, por considerarse indigno de ser su discípulo. Pese a todo ello, su condición de judío helenizado y ciudadano romano hizo de él el instrumento fundamental para predicar el Evangelio por las tierras griegas y latinas del Mediterráneo. Finalmente y tras años de misión y diversos arrestos, fue condenado a muerte en Roma por el emperador Nerón. Sucedió ello hacia el año 64, coincidiendo con el martirio de san Pedro; pero en vez de ser crucificado, su estatus legal le garantizó una muerte más rápida, decapitado a espada.

Así le vemos en esta pintura, arrodillado junto a su verdugo mientras al lado una piadosa mujer, conocida como Plautilla, le venda los ojos con su velo, en analogía a la mujer de la Verónica que enjugó con el suyo el rostro de Cristo. Completan la escena un grupo de devotas matronas, afligidas con su muerte, soldados vestidos a la romana y los ángeles que desde el cielo le tienden la corona de gloria y la palma de la victoria por el triunfo de su fe ante tan dura prueba.



ANÓNIMO

San Jerónimo penitente

Óleo sobre metal

Es sabido que muchos de los encargos pictóricos hechos desde estas tierras fueron tramitados por los Fourchaudt. Estos constituyeron una dinastía de pintores-marchantes que desde inicios del siglo XVII hasta el siguiente se especializaron en contratar a artistas menores –como otros en los Países Bajos– para pintar los temas que demandaban particulares e instituciones desde las urbes portuarias del reino español.

Fue Guillermo Fourchaudt el que llevó el negocio familiar a su mayor prosperidad. Activo entre 1632 y 1671 fue, además de marchante en arte, pintor, según sugiere la firma que aplica a las planchas de cobre de este museo y del de la catedral de esta ciudad. Ahí se encuentra el grupo principal de estas pinturas del cual se desgajaron hace años las que aquí vemos. Otra importante colección se exhibe en a la iglesia de San Pedro de Juli. Dedicadas a escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, tales obras, al igual que las estampas y lienzos procedentes de Amberes y Sevilla, fueron cruciales –según los Mesa– para el desarrollo de las escuelas paceña y potosina del siglo XVII.

En sus pinturas, tal como sucede en otras obras costumbristas o religiosas flamencas, el paisaje es importante. Así se observa en esta obra dedicada a san Jerónimo, al que es fácil identificar por sus ropas y actitud penitente. Tras haberse ordenado sacerdote, colaboró primero con san Gregorio Nacianceno en la traducción de los grandes teólogos griegos al latín y luego, en calidad de secretario personal, con al papa Dámaso, a fines del siglo IV, traduciendo el Nuevo Testamento. A la larga, su versión de la Biblia conocida como *Vulgata*, fue consagrada por el Concilio de Trento como el texto oficial de la Iglesia. Por estas razones, al ser uno de sus mayores doctores y consejero papal, desde el periodo gótico se le mostró con los ropajes purpúreos propios de un cardenal y con una biblia en referencia a sus estudios. Su representación como eremita penitente, golpeándose el pecho con una piedra y meditando sobre sus pasados pecados junto a una calavera, se inspira en el tiempo que pasó como tal en el desierto. Por último, el león que dormita a sus pies deriva de un hecho legendario. Cierta día en que se hallaba traduciendo los textos hebreos del Antiguo Testamento al latín en su monasterio de Belén, vio pasar a un león cojeando. Como en vez de rehuirle, le curó, desde entonces la fiera fue su constante compañía.



ANÓNIMO

San Francisco Xavier

Óleo sobre metal

Inspiradas estas piezas salidas de la casa Fourchault en obras de artistas más destacados, como Rubens, F. Franken, Van Ostade o Teniers, en todas ellas destaca el paisaje. La acción humana, aunque importante, ocupa un espacio menor, mostrándose las figuras en medio de exuberantes árboles, prados, aguas y colinas. A la manera flamenca y holandesa, las nubes se despliegan por un considerable espacio, transmitiendo, además del clima, el estado de ánimo que envuelve toda la composición.

Así ocurre en esta pintura dedicada a san Francisco Javier. Nacido en 1506 en un castillo de Navarra, estudió en la Universidad de París y se consagró como jesuita en 1534. Aprobada por Paulo III la Compañía de Jesús en 1540, tras predicar en Italia fue mandado a Portugal y, desde allí, en misión apostólica hasta la India. Llegando a Goa en 1542, desde ahí convirtió a miles de fieles y a sus reyes al sur del país. Llevado de su celo misionero, en 1549 llegó a las costas de Japón, en donde fundó varias iglesias. Poco después, nombrado Superior Provincial de la India, pretendió evangelizar China, pero habiendo enfermado en una isla próxima a Cantón, murió solo en ella.

En este último momento se inspiran ésta y otras muchas pinturas, medallas y estampas dedicadas al santo, canonizado en 1622. Ya antes, iniciada la causa de su beatificación, los grabados del francés Gallé inspiraron una serie de lienzos de 1619 pertenecientes a una iglesia de Lisboa y otra en la casa profesa de Madrid. En las imágenes devocionales viste o como peregrino o con la sotana del misionero. En España fue plasmado por algunos de los más destacados artistas del siglo XVII, entre los que se cuentan Palomino y los escultores Gregorio Fernández y Pedro de Mena.

El crucifijo -al que se abraza mientras expira y los ángeles le confortan espiritualmente- hace referencia a su inflamado amor por Cristo y al milagro de la tempestad calmada por él cuando se embarcó para China. A ello aluden los navíos de la derecha. Por último, y como sucede en otras representaciones virreinales, es de notar que en el deseo de aplicar su título de "Apóstol de las Indias" a la población americana, los indios orientales a los que evangelizó aparecen semidesnudos y con penachos de plumas, tal como en la vieja Europa imaginaban a los nativos del Caribe y la Amazonía.



ANÓNIMO

San Pedro

Óleo sobre lienzo

BROCADOS Y ENCAJES EN LA ENTRADA DEL BARROCO MESTIZO

El Barroco mestizo en el arte de la época colonial se caracteriza por la mezcla de estilos europeos y americanos, dando lugar a una estética única y distintiva. Este periodo artístico refleja la influencia de la cultura española y portuguesa en América Latina, así como la adaptación de estos estilos a las condiciones locales y los gustos de la población indígena y mestiza.

En el arte de la época colonial, se observan elementos como el uso de materiales preciosos, la ornamentación excesiva y la representación de escenas religiosas y mitológicas. La arquitectura barroca mestiza se caracteriza por sus volutas, columnas y frontones decorados, que se ven reflejados en la escultura y la pintura.

La escultura barroca mestiza es un ejemplo de esta fusión cultural, donde se combinan los rasgos europeos de la anatomía y el movimiento con los elementos americanos de la iconografía y los materiales. Este arte no solo es una expresión de la fe religiosa, sino también una muestra de la identidad cultural emergente de la época.



SALA 4

BROCADOS Y ENCAJES EN LA PINTURA DEL BARROCO MESTIZO

Uno de los elementos distintivos del llamado “Barroco mestizo” es la exuberancia ornamental. En la pintura virreinal elaborada entre 1680 y 1780 ésta se manifiesta con primorosos encajes y abundantes dorados. Siendo éstos característicos de la Escuela Cuzqueña, gustaron mucho también en Potosí y Charcas.

En la Europa contemporánea, los floridos adornos del Rococó nunca fueron tan llamativos. Semejante esplendor recuerda algo los perfilados en oro propios de la pintura gótica flamenca y aún más al “gótico internacional” del 1400, con fondos, joyas, nimbos y ropajes realzados con oro que atestiguan su deuda con la Escuela Sienesa del *Trecento* y el arte sacro bizantino.

Acaso haya sido un afán similar por ostentar la riqueza y posición social logradas por mineros, comerciantes y caciques, además del interés de los párrocos y órdenes religiosas por presentar a los fieles un atisbo de la gloria y lo divino, lo que indujo a los pintores a aplicar sobredorados a los suntuosos brocados.

Asimismo, el alejamiento de los pintores indios de las ordenanzas gremiales a partir de 1688 y la asociación de los pintores criollos y españoles con escultores y doradores desde entonces, confluyeron en la creación de este “estilo mestizo”. A la planitud espacial y el descuido anatómico propio del arte de los primeros se suma el acabado luminoso que les otorga el brocateado, inspirado éste en el de los paños de las imágenes talladas. El resultado fue un estilo tan popular en el siglo XVIII que, en la Audiencia de Charcas, acabó conquistando tanto a artesanos anónimos como a maestros insignes. Gaspar M. de Berrío o Manuel de Córdova estuvieron entre ellos.



ANÓNIMO

La Virgen Niña Hilandera

Óleo sobre lienzo

Uno de los distintivos del llamado “Barroco mestizo” es la exuberancia ornamental. En la pintura virreinal del siglo XVIII ésta se manifiesta con primorosos encajes y dorados en las telas de brocado. Siendo estos característicos de la Escuela Cuzqueña, gustaron mucho en Potosí y Charcas, en donde los emplearon a veces Holguín y Gaspar M. de Berrío entre otros.

Ignoramos quienes fueron los autores de los dos lienzos dedicados a la Virgen hilandera quizá pintados hacia 1700. Aunque responden al mismo tema y composición, hay sutiles diferencias entre ellos. Éstas se manifiestan en el mayor aplanamiento corporal y espacial en la imagen rodeada por una orla doble de flores con una papaya entre granadas en la parte baja. Siendo el colorido y los rostros de las niñas igual de hermoso, es evidente el énfasis que su autor, posiblemente indio o mestizo, pone en los ropajes y adornos de inspiración inca. Así, la túnica tiene el aspecto de un *unku* y el manto cae plano y recto como una *llijlla*, por más que ambos luzcan como brocados. También son de origen indio la vincha que adorna su largo cabello, los aretes y el broche que ciñe su manto. Asimismo, el huso de la rueca con el que hila el vellón sobre un platillo o *chua* tiene el aspecto y es manejado a la manera de una *phuska* andina. Tales elementos hacen de esta pintura uno de los más claros ejemplos del llamado “Barroco mestizo” en el que la temática de origen europeo se interpreta conforme a los gustos y usos de la población indígena y mestiza de la sociedad colonial.

En el otro lienzo, aun derivando del mismo modelo, el artista puso más énfasis en el tratamiento de los pliegues quebrados y, al hacerlo, los ropajes se asemejan más a las modas europeas. Fue la emotividad propia de la Contrarreforma católica la que desarrolló como imagen devocional el tipo de la Virgen Niña. Si bien el arte medieval, inspirado en los Evangelios apócrifos y la Leyenda Dorada, había imaginado algunos momentos de la infancia de María y su educación en el templo de Jerusalén en donde se dedicó a hilar y bordar el velo del santuario, fue el Barroco andaluz del siglo XVII, con las obras de Zurbarán y Murillo, el que más interés mostró por la figura tierna y delicada de la hacendosa Virgencita.



ANÓNIMO

Los Desposorios de la Virgen

Óleo sobre lienzo

Se considera característico del “Barroco mestizo” –estilo contemporáneo a los floridos adornos del Rococó europeo- el gusto por la riqueza ornamental en los ropajes. Semejante esplendor deriva de la primorosa labor de dorado y estofado (pintura de telas) que desde el siglo XVI se aplicó a la indumentaria de las imágenes talladas en madera en el arte español. Asimismo, aun siendo los estilos muy dispares en apariencia general y época, el amor por el dorado es similar al manifestado por el “Gótico internacional” del 1400. Acaso haya sido el afán por ostentar la riqueza y posición social de mineros, comerciantes y caciques, además del interés de párrocos y conventos por exaltar visualmente lo sacro y lo divino, lo que llevó a los pintores a aplicar tales sobredorados.

Estos alcanzan particular finura en el lienzo dedicado a los *Desposorios de la Virgen*. Como sucede en los episodios previos al nacimiento de Jesús, se trata de un tema inspirado en los Evangelios apócrifos y en la Leyenda Dorada. Según estos textos, María, criada en el templo de Jerusalén, ha de casarse, obedeciendo al sumo sacerdote, con el varón cuya vara florezca sobre el altar. Inesperadamente, el designio divino escogió a José, viudo que no deseaba volverse a casar y cuya fortuna desairó al resto de los pretendientes, al punto que alguno rompió su vara despechado.

Tras ello se celebró la boda de María y José. Su representación en el arte cristiano remonta al periodo medieval, plasmándose conforme a las costumbres religiosas locales, a pesar de que en la sociedad judía el matrimonio era solo un contrato civil. Mientras en la pintura italiana san José coloca el anillo nupcial en el dedo de María, en la de otros muchos lugares la unión nupcial se sella con las manos unidas, tal como sucede en este cuadro. La ceremonia se oficia en el pórtico del templo de Jerusalén, representado con columnas jónicas conforme al modelo renacentista en que se inspira. San José sostiene la vara florida, mientras que dos de sus rivales, plasmados a la derecha, las llevan resacas. Completan el cortejo nupcial la anciana madre de la Virgen, otra mujer y un joven que podría ser uno de los hijos apócrifos de san José.



ANÓNIMO

La Visitación de la Virgen María a santa Isabel

Óleo sobre lienzo

El alejamiento de los pintores indios de las ordenanzas gremiales a fines del siglo XVII y la asociación de los criollos y españoles con escultores y doradores desde entonces, confluyeron en la creación de este “estilo mestizo”. A la planitud espacial y el descuido anatómico habitual en el arte de los primeros se suma el acabado luminoso que les otorgan los brocados dorados.

El tratamiento técnico –aunque vistoso– no es tan complejo como en las tallas policromas del Bautista, del evangelista Juan y de santa Isabel que vemos por estas salas, ya que en lugar de aplicar oro sobre la superficie de las telas y luego pintar delicadamente encima o esgrafiar la superficie coloreada para que aflore lo dorado, dibuja o superpone sellos dorados florales o geométricos sobre lo pintado al óleo.

Así sucede en las dos representaciones dedicadas a la Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel de esta sala. El tema, de antigua tradición en el arte cristiano, se inspira en el Evangelio. Éste, sin embargo, no menciona que en el encuentro entre las dos primas estuviesen sus respectivos esposos, José y el anciano Zacarías. Si bien es natural que éste se encontrase en su casa, a la que María llega de visita, el añadido de José se debe a las costumbres orientales que juzgaban inapropiado que una mujer viajase sola. La más antigua representación incluyéndole remonta a un marfil bizantino del siglo VI, pero sólo se popularizó mil años después, a partir de la pintura veneciana y flamenca romanista.

Es probable que de alguna de sus estampas derive la composición de estas escenas, recurrente en los ciclos pictóricos dedicados a la vida de la Virgen en el Barroco virreinal. Cortésmente, el esposo de Isabel se quita el sombrero para saludar a sus huéspedes, mientras José carga un fardo con los enseres de su esposa o sostiene la vara de azucenas –en relación a la castidad que mantendrá con María– que es su principal atributo. La santidad de todos ellos se manifiesta mediante finos halos, pero el carácter inmaculado de María se glorifica por el nimbo estrellado que la distingue en ambas pinturas.



ANÓNIMO

El retorno de Egipto de la Sagrada Familia

Óleo sobre lienzo

Las pinturas dedicadas al retorno de Egipto de la Sagrada Familia conservadas en el Museo Colonial Charcas prueban la popularidad que alcanzó este tema en el arte sacro virreinal de los siglos XVII y XVIII. Si bien se plasmó desde el siglo XI en miniaturas, vitrales y pinturas bizantinas, románicas y góticas, fue el arte pietista de la Contrarreforma católica el que lo difundió desde finales del siglo XVI por territorios europeos y americanos. La devoción popular y el intenso amor al Niño Jesús que sintieron las monjas de las diferentes órdenes religiosas hicieron que el ciclo de la infancia de Cristo se manifestara lleno de tiernos pormenores.

En las tempranas representaciones medievales la escena se mostraba en forma análoga a la *Huida a Egipto*, representando a la Madre y el Niño montados en un asno. También fue común en ese tiempo presentar a san José cargando sobre sus hombros al infante. Sin embargo, desde el renacimiento tardío y en el periodo barroco de esta pintura, Jesús es llevado de la mano por ambos padres en su retorno a Nazaret tras la muerte de Herodes.

Tal composición tiene sus precedentes en grabados de Lucas Vosterman, Cornelis de Holanda y Bolswert. También pinturas previas, como la que el manierista Mateo Pérez de Alesio dedicó al reencuentro del adolescente Jesús con sus padres en el templo de Jerusalén, pudieron haber servido de inspiración. En ambos temas puede incluirse la visión del Padre y el Espíritu Santo velando por el feliz retorno de la familia terrena de Jesús, conformándose un esquema en cruz entre esta trinidad humana y la divina. Sólo la mayor edad del Niño y el escenario arquitectónico, permiten en tales casos distinguir ambas escenas, aunque la presencia de los ángeles custodios sea más propia –como aquí observamos– del retorno de Egipto.



ANÓNIMO

La muerte de san José

Óleo sobre lienzo

Aunque no consta en los Evangelios canónicos, según la tradición cristiana san José habría muerto antes de la muerte de Cristo –ya que Éste, en la cruz, confía la protección de su madre al joven san Juan- o incluso, según san Jerónimo, antes de su Bautismo. Es en la apócrifa *Historia de José el carpintero* en donde se inspiraron los artistas para plasmar la muerte del padre putativo de Jesús.

Según ella, el anciano José habría estado asistido por la Virgen y Cristo al expirar. En el lienzo del museo, pintado al óleo con aplicaciones de fino oro para resaltar los brocados de sus ropas conforme a la escuela cuzqueña, Jesús bendice a san José mientras María le atiende solícita. En el deseo de resaltar el carácter redentor de la presencia de Cristo, el anónimo artista pinta anacrónicamente los estigmas de la Pasión en sus manos y pies, a pesar de que, como señalamos, el tránsito de su padre terrenal se produjo antes de la Crucifixión. Para indicar la gloria que le espera tras tan santa muerte, la paloma del Espíritu Santo desciende sobre él con una rama de olivo, pequeños serafines de alas rojas y querubines tornasolados le contemplan y, a los pies de su cama, reza un piadoso ángel. Todo ello concuerda con el culto que la Iglesia le profesa como Patrón de la buena muerte.

Como la Coronación de san José pintada por Berrío que se exhibe en otra sala, el tema de su muerte sólo se popularizó tras el Concilio de Trento y la reforma de la Orden del Carmelo, siendo en sus conventos en donde más abunda esta escena debido a la particular devoción que los carmelitas dedicaron al casto esposo de María. Pero al ser invocado éste como *Patrón de la buena muerte* no es de extrañar que cuadros pequeños como éste colgaran en las alcobas de sus devotos, máxime si se hallaban aquejados de alguna enfermedad grave.



ANÓNIMO

Nuestro Señor de la Sentencia

Óleo sobre lienzo

Se denomina así al Nazareno sentenciado por Pilatos en el pretorio de Jerusalén. Tras interrogarlo y a pesar de no encontrar en él falta alguna, ordenó su flagelación, ya sea para intentar apiadar con ello a los judíos que pedían su Crucifixión, ya sea porque era el paso previo a ésta y un medio para forzar confesiones en los reos de Roma. Pero si bien se conservan imágenes de Cristo atado a la columna de la flagelación desde el arte otomano próximo al año 1000, hay que aguardar al arte barroco para que la piedad católica dé forma a la conmovedora imagen que aquí se muestra. Fueron los pintores de la escuela andaluza -Zurbarán, Velázquez y Murillo- quienes más plasmaron a Jesús derrumbado al pie de la columna, arrastrándose por el suelo maniatado y con la soga al cuello. También de origen español fue Francisco de Herrera y Velarde, quien firmó en 1663 el *Ecce Homo* del convento de las Mónicas de Potosí que pudo, en parte, inspirar la presente pintura.

En ésta, debida probablemente a un pintor potosino, el Nazareno se cubre con un manto púrpura, como el que le colocaron burlonamente los sayones, sirviendo el fondo oscuro y la antorcha de la izquierda para recordar que tal escarnio sucede en la noche previa a la Crucifixión. Su autor estuvo relacionado con Holguín, pues el dulce y compungido rostro de Jesús es semejante al *Cristo sentenciado* que éste pintó para el convento de Santa Teresa de Potosí a comienzos del siglo XVIII y al del *Cristo de la caída* del Museo Nacional de Arte de La Paz. Con éste comparte la postura corporal y de las manos, además de la aureola y sobredorado de la soga y vestidura, que pudieron aplicarse más tarde.



ANÓNIMO

La Virgen del Rosario con santo Domingo y san Francisco

Óleo sobre lienzo

El floral enmarcamiento de esta escena nos recuerda que el rosario tiene su origen en la guirnalda de rosas con las que se identifica a María como Madre de Cristo. Establecida su fiesta por Pío V, quien atribuyó la victoria de Lepanto (1571) a las oraciones de las cofradías marianas, fueron los dominicos quienes extendieron su rezo por América. No ha de extrañar ello, ya que la articulación de éste en los quince misterios de la vida de la Virgen se atribuye tradicionalmente a santo Domingo.

En la pintura -vinculada por las puntillas y estrellas del manto de la Virgen, a la Escuela cuzqueña y quizás próxima al 1700-, el fundador de los Dominicos, santo Domingo de Guzmán, y su contemporáneo y hermano en la predicación del Evangelio, san Francisco de Asís, son quienes reciben devotamente los rosarios que les entregan María y Jesús en una celestial aparición. La condición inmaculada de la Virgen está evocada por la luz que irradia su persona y la luna dispuesta a sus pies, mientras que su dignidad de Reina de los cielos por ser la Madre de Dios se indica por la corona que la cubre y los serafines y querubines que sostienen su invisible trono.

Por su parte, a los santos fundadores que contemplan la milagrosa visión se los identifica fácilmente por sus atributos respectivos. Característicos son sus hábitos: blanco con capa negra el dominico y pardo acastañado el franciscano. También resultan distintivos los elementos simbólicos que acompañan a santo Domingo: la vara de azucena indicativa de la castidad y el perro que camina junto a él, por detrás, con una tea, alusivo al presagio que sobre su misión tuvo su madre en un sueño. Se prefiguraba así que su hijo “sería predicador insigne, que con el ladrido de su santa palabra excitase a la vigilancia a las almas dormidas en el pecado y llevase por todo el mundo aquel fuego que Jesucristo vino a traer a la tierra”, según nos explica su biógrafo Jordán de Sajonia. La presencia del orbe a sus pies hace referencia a ello y a las palabras de los apóstoles Pedro y Pablo que escuchó en una visión: “Ve por el mundo y predica”.

A san Francisco se le reconoce por los estigmas de la Pasión que muestra en el costado, manos y pies en señal de su perfecta imitación de Cristo. El pelícano que se observa al fondo, sangrando su pecho para alimentar a sus crías, forma parte, desde el Medievo, del Bestiario simbólico de Cristo y alude al sacrificio redentor en la cruz.



DE CARBAJAL, LUY S

Santa Rosa de Lima, 1702

Óleo sobre lienzo

La hermosa terciaria dominica que nació en Lima en 1586 adoptó el nombre de Rosa por el prodigio sucedido en su cuna, cuando la flor que allí estaba se manifestó con los rasgos de la niña, según observaron su madre y niñera. Fue a causa de tal visión que se le cambió el nombre a pesar de haberse bautizado como Isabel Flores de Oliva.

Tras vivir conforme al ejemplo de santa Catalina de Siena, a la que consideró protectora, tomó el hábito de la Orden Tercera de Santo Domingo y consagró su vida a la adoración de Cristo, de quien se sintió su mística esposa. Sometiendo su cuerpo a constantes mortificaciones para revivir su Pasión, como hicieron santa Catalina y santa Rita, murió en 1617. Habiendo tenido el manierista Angelino Medoro el privilegio de conocerla, pintó su retrato póstumo con toda su juventud y belleza. A partir de tal retrato, conservado en su iglesia de Lima, y de la copia que se mandó a Roma con motivo de su beatificación en 1668, se hicieron otras muchas imágenes de la santa. Proclamada primero Patrona de Lima y Perú, y en 1670 Patrona de todas las provincias de América, Filipinas y de las Indias, su persona y retrato gozó de extraordinaria popularidad en estas tierras. Famosas son las pinturas que en España le dedicaron Murillo, Valdés Leal, Lucas Jordán y Claudio Coello, pero es la serie de 17 lienzos que le dedicó en Roma Lázaro Baldi, la copiada en las estampas que sirvieron de modelo a las pinturas que sobre su vida guardan conventos de Perú, Bolivia, Chile o México.

Testimonio de esa temprana devoción es este lienzo pintado en 1702 según reza el epígrafe. Inspirado en el prodigio que originó el nombre de la santa muestra a la sonrosada niña contemplada por los ángeles y rodeada de su madre, niñera y otras mujeres de la casa, asombradas por lo sucedido. Como es usual en la pintura de la época, la estancia y ropas femeninas resultan muy lujosas, mostrando así el origen acomodado de la santa. Su autor manifiesta su complacencia en el paisaje con pájaros y torres señoriales divisado a través de los arcos de la alcoba. Su interés por los detalles se extiende a los utensilios domésticos, pintando con delicadeza los encajes y las flores que dan a los vestidos un encantador aire oriental. Todo ello concuerda con los gustos refinados de la alta sociedad limeña, amante de las sedas, lacas, perlas y muebles enconchados que anualmente la Nao de la China traía hasta su puerto.



ANÓNIMO

San Juan de Dios

Óleo sobre lienzo

De la intensa devoción sentida hacia san Juan de Dios entre los fieles y hospitales de caridad levantados en el virreinato peruano dan fe las muchas representaciones que los artistas locales le dedicaron. En este mismo museo podemos apreciar una de las pintadas por Holguín. A ellas se suman las de esta sala que, aunque coinciden en mostrarle enflaquecido, demacrado y de rostro joven y afilado, conforme al retrato que le dedicó A. Sánchez Coello, difieren en algunos detalles. Aparte de la composición, de medio cuerpo o con este entero ante una mesa con libro y calavera en una habitación desde la que se divisa un paisaje, la principal diferencia con el retrato de Holguín estriba en prescindir de la corona de espinas en su cabeza -derivada de una visión que tuvo cuando rezaba ante un Calvario-, para centrar la atención de los devotos en el Niño que carga sobre sus hombros. Tanto su presencia, como la granada abierta que le muestra rematada en una pequeña cruz, se fundamentan en el encuentro que tuvo con el Niño Jesús, quien le señaló el camino de caridad y entrega a seguir diciéndole “Juan de Dios, Granada será tu cruz”. El cayado en que se apoya se debe a su larga vida de caminante, llena de peripecias hasta que encontró su vocación para cuidar a los enfermos que encontraba por calles y plazas. El rosario que cuelga por su pecho indica su fervorosa entrega a la oración y la calavera que sostiene, como acontece con otras representaciones de penitentes, señala su arrepentimiento por los pecados de su vida pasada, además de su conciencia de la vanidad de todo lo mundano.

Conforme a lo estilado en las escuelas de Potosí y el Cuzco durante el siglo XVIII, el hábito con escapulario de este hermano de la caridad se recubre de flores o estrellas doradas, para así significar el brillo de su santidad.



ANÓNIMO

San Nicolás de Tolentino

Óleo sobre lienzo

Nació este santo en la Marca de Ancona (Italia) en 1249 y fue bautizado así a causa de la devoción de sus padres por san Nicolás de Bari. Atraído por la vida religiosa desde niño, entró como novicio en la Orden de San Agustín en 1260 y se ordenó como sacerdote en 1269. Tras unos años de misión apostólica fijó su residencia en Tolentino, tomando de esa ciudad su nombre. Muerto en 1305 tras haber obrado varios milagros, se inició el proceso de su canonización muy pronto, razón por la cual ya en 1326 se escribió su biografía y poco después se pintó su efigie para la basílica de Tolentino en la que descansan sus restos.

Como en tal retrato, en esta pintura devota del siglo XVIII se lo muestra joven e imberbe. Viste el hábito negro de los agustinos ceñido con cinturón, pero tachonado de estrellas, tal como ya en 1601 lo pintara Pantoja de la Cruz para un colegio de Madrid. No se debe, pues, su aplicación a la vinculación del lienzo con la escuela cuzqueña, sino a que por las noches lo guiaba una estrella a la iglesia. Asimismo, el P. Interián de Ayala lo explica porque con sus súplicas libertó a muchas almas del Purgatorio. Obedece ello a una de sus más conocidas visiones: la de un fantasma que le pidió una misa de difuntos y que una semana después volvió a aparecerse acompañado de otras almas agradecidas por haber aliviado sus penas. Por esa razón es considerado su patrono y abogado, y debido a ello sus retratos proliferaron en los siglos XVII y XVIII.

Entre sus atributos destacan, como aquí, el crucifijo que contempla vivamente, en referencia a su vida de eremita y a las muchas penitencias a las que sometió su cuerpo. Precisamente, a causa de ellas y al escaso alimento que tomaba estuvo a punto de morir varias veces. En una de tales ocasiones, los otros monjes le quisieron obligar a comer unas perdicinas guisadas. Ante el asombro de todos y tras bendecir el plato, éstas resucitaron y salieron volando, tal como se insinúa esta pintura. Sigue ésta, en la postura del santo, el crucifijo y las perdicinas, las pautas establecidas en el cuadro madrileño de 1601. Hay que suponer, pues, que el anónimo pintor que lo plasmó en la Audiencia de Charcas se inspiró en alguna estampa basada en dicha obra.

RETABLOS O CAPILLAS PORTÁTILES

La devoción privada no sólo se canalizó a través de las imágenes pintadas con las efigies de los santos. También, igual que había sucedido siglos atrás en el arte de la Edad Media europea, se volcó hacia dípticos y trípticos en marfil, esmaltes y pintura. Éstos, por su pequeño tamaño, eran fáciles de trasladar de un lugar a otro durante los viajes. Al estar tallados o pintados en las caras internas de su tabla central y hojas laterales podían plegarse fácilmente, quedando así protegidas de roces sus imágenes. Además de todo ello, los suntuosos materiales en que estaban realizados los volvían un obsequio preciado entre aristócratas, en las relaciones diplomáticas o como testimonio de piedad religiosa cuando se donaban a monasterios y santuarios.

De este tipo de piezas devocionales surgieron las capillitas o retablos portátiles que tan populares fueron durante el periodo barroco en los diversos territorios del ámbito católico. Los más elaborados –como es el caso de los conservados en este museo– se hicieron con plata o madera ricamente tallada y policromada en sus enmarcamientos, cubiertas y pequeñas estructuras arquitectónicas, siguiendo los estilos artísticos característicos de cada época. Los más humildes eran las cajas de santero que reutilizaban los cajones utilizados por los boticarios para el transporte de sus medicamentos. Como testimonio de la acendrada devoción popular siguieron haciéndose con humildes maderas y brillante colorido durante los siglos XIX y XX, con figuras pequeñas en madera y maguey ocupando toda la caja central o con otras diminutas, dispuestas en diferentes estantes, cuando son varios los santos venerados.



ANÓNIMO

La Inmaculada Concepción

Capilla portátil

En el Museo Colonial Charcas se conservan varias capillas portátiles repartidas por diferentes salas. Dos de ellas están dedicadas a la Inmaculada Concepción y otras dos a la meditación en la Pasión de Cristo.

Las primeras tienen una composición similar, aunque su decoración es muy distinta. Próxima a la sala dedicada a las pinturas con suntuosos brocados y encajes se ha dispuesto una pequeña capilla que llama la atención por las columnillas rojas entorchadas con ramajes dorados, por el enmarcamiento de tipo rococó de los santos pintados en las puertas que, al plegarse, protegen la imagen de la Inmaculada central, y por el fondo rojo adornado con ramilletes –tan del gusto chinesco y rococó– que colorea cada portezuela. Tan brillante y primorosa ornamentación permite fechar la pieza en la segunda mitad del siglo XVIII.

Igual que en los retablos que se elevan tras los altares en las capillas renacentistas y barrocas, las figuras plasmadas en las portezuelas laterales complementan el sentido de la Inmaculada central. Así, en los marcos dorados del nivel superior, aparecen los padres de la Virgen, santa Ana a la izquierda y san Joaquín a la derecha mirando complacidos hacia ella. A sus lados, pero en los marcos más alejados, se plasman su esposo José y su joven primo Juan el Bautista, el precursor de Cristo.

En el nivel inferior los santos más próximos a María son dos mujeres, la santa abadesa benedictina Gertrudis y la mártir santa Bárbara quienes la contemplan devotamente. Cierran la composición, cerca de ellas, el arcángel san Miguel a la izquierda y el Ángel de la guarda a la derecha. De esta manera ordenada, con la parentela de la Virgen arriba y los santos patronos y protectores de la persona que encargó tan bella pieza abajo, se completa la iconografía del pequeño retablo.

De ordenamiento igualmente cuidado es la capillita exhibida en la sala 16 dedicada a las Devociones marianas. Como la ya comentada, el espacio central está ocupado por una pequeña imagen de la Inmaculada flanqueada por columnas salomónicas. Se ha perdido la policromía del enmarcamiento arquitectónico, pero por su diseño y adornos es posible que se hiciera a inicios del siglo XVIII y que contara con elementos dorados. En los pequeños marcos rectangulares de las portezuelas laterales son escenas relativas a la vida de María y a la infancia de Cristo (Nacimiento con adoración de los pastores, Epifanía a los Reyes Magos, Presentación del Niño Jesús en el templo y Huida a Egipto) las pintadas.



ANÓNIMO

La Virgen con el Niño y el pajarito
Óleo sobre lienzo



SALA 5

DESTACADOS ARTISTAS DE LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS

Tras la desaparición del jesuita Bitti y de los otros manieristas italianos, flamencos e hispanos, el panorama artístico de la ciudad de La Plata empezó a declinar, debiendo las órdenes religiosas y los comitentes particulares encargar lienzos a pintores activos en Potosí, villa imperial que tomó el relevo en la preeminencia artística de la Real Audiencia de Charcas durante la segunda mitad del siglo XVII. Previamente, ya habían arribado a Chuquisaca obras de A. Mermejo y G. Gamarra, quienes junto con el maestro local F. de Padilla, pintaron las Magdalenas penitente y arrepentidas exhibidas en esta sala. Se trata de óleos sobre lienzo inspirados en grabados, lo que explica la multiplicación de versiones de la primera en diversas iglesias y museos y la semejanza compositiva entre las últimas.

Abandonado el canon alargado, las poses forzadas, los paños endurecidos y los colores luminosos propios del tardío manierismo, manifiestan ya elementos propios del naturalismo barroco y del espíritu post-tridentino en el deseo de poner ante los ojos de los fieles los frutos de la conversión, contrición y penitencia para la salvación del alma.

De 1775 es el lienzo de San Juan Nepomuceno pintado por Ambrosio Villarroel. Con él y Oquendo, no sólo la escuela de Charcas recuperó su prestigio a fines del siglo XVIII, sino que también el vistoso brocateado de la época dio paso al estilo más contenido y académico del Neoclasicismo.



MERMEJO, ANTONIO

Magdalena penitente

Óleo sobre lienzo

Firmada en latín por “Antonio Mermejo faciebat...” en la esquina izquierda, se considera esta pintura de 1626, aunque la fecha resulte ilegible.

Tras la desaparición del jesuita Bitti y de los otros manieristas europeos, el panorama artístico de la ciudad de La Plata declinó, debiendo la clientela encargarse de lienzos a pintores activos en Potosí. Allí trabajó A. Mermejo, quien también está documentado en Lima durante el primer tercio del siglo XVII. Y de ahí procede esta Magdalena penitente que pintó para el convento de Santa Clara. Se trata de un óleo inspirado en un grabado manierista, a juzgar por la composición zigzagueante, el escorzo de la santa y el colorido vibrante de su manto. Su estilo parece derivado del italiano Medoro, pero la proporción anatómica y el tratamiento atmosférico del paisaje indican un acercamiento hacia las corrientes naturalistas del siglo XVII.

Sólo a fines del Medievo y desde el Renacimiento empezó a mostrarse a la Magdalena como la sufrida penitente que aquí vemos. Previamente, lo usual era presentarla elegantemente vestida y peinada, sosteniendo el frasco de perfumes con los que iba a ungir el cuerpo muerto de Cristo. Quizá por ese hecho se identificó con María Magdalena a la pecadora arrepentida que ungió los pies de Jesús con un costoso perfume en casa de Simón. El Evangelio de Lucas no da su nombre, pero menciona que María de Magdala se volvió discípula de Jesús tras haberse librado de varios demonios. La tradición cristiana acabó asumiendo no solo que ambas eran la misma mujer, sino también que ésta era la hermana de Marta y el resucitado Lázaro.

Según una leyenda borgoñona del siglo XI, tras la Ascensión del Mesías, Magdalena y sus hermanos arribaron a Provenza. Allí, tras convertir a su gobernante, se habría retirado a una gruta en donde vivió atendida por los ángeles hasta su muerte. Con el tiempo, sus ricas ropas se volvieron andrajos, cubriéndose con su larga cabellera.

Como penitente flagela su cuerpo con cadenas mientras sus ojos llorosos contemplan el crucifijo redentor y la calavera que le recuerda lo vano de los placeres pasados. La esterilla enrollada testimonia su austera vida de ermitaña, mientras que el frasco de cristal evoca los perfumes destinados a Cristo.



PADILLA, FRANCISCO

Magdalena arrepentida

Óleo sobre lienzo

De Francisco de Padilla, quien firma su lienzo, se sabe que recorrió el Perú, pintando en 1622 una Crucifixión manierista para un convento cuzqueño, y dejando obra también en Charcas.

Al inicio de su carrera su estilo se manifestaba deudor del manierismo tardío del jesuita Bitti, pero ya antes de 1630 empezó a abandonar el canon alargado, las poses forzadas, los paños endurecidos y los colores luminosos en favor de proporciones y cromatismo más naturales. Así se advierte al comparar algunos lienzos suyos conservados en La Paz y Sucre con las Magdalenas de esta sala. En ellas algunos elementos propios del Barroco, como un más desarrollado sombreado o las abigarradas naturalezas muertas que integran las joyas, monedas, frascos, jarrones, copas, conchas, cartas, guantes o flores desparramadas por las mesas, se ponen al servicio del espíritu contrarreformista católico. Tales elementos constitutivos de una elaborada *vanitas* proclaman ante los fieles lo fútiles que son las riquezas y lo beneficiosos que resultan para la salvación los frutos de la conversión, contrición y penitencia.

Esta pintura parece inspirarse en estampas similares a juzgar por otras versiones conocidas y por su semejanza compositiva. La hermosa y galante Magdalena, al ser presa de una súbita iluminación moral, renuncia a todo aquello que antes estimaba –collares, joyas, sedas, perfumes y galantes declaraciones amorosas– arrojándolo al suelo. El arrepentimiento de su vida mundana fue tema de interés en la iconografía religiosa barroca, siendo apenas conocido en el Medievo. Por entonces, la tradición cristiana la identificaba con la elegante y disoluta hermana de Marta y Lázaro de Betania que, tras su conversión, se volvió la más fervorosa discípula de Jesús. Por tal razón, fuera de las escenas de la crucifixión, entierro o resurrección de Cristo, en las imágenes devocionales la Magdalena aparecía con preciosas ropas y elaborado peinado, sosteniendo el tarro de ungüentos que llevó a la tumba de su maestro. El cambio sustancial entre tales figuras y estas otras estriba en que, lo que antes la distinguía socialmente, se convierte en una ostentosa exhibición de perniciosos placeres. A ello alude el gato agazapado bajo la recargada mesa, una de las muchas manifestaciones del diablo para los cristianos. Desenmascarado por la luz divina, ha de alejarse de ella.



VILLARROEL, AMBROSIO

San Juan Nepomuceno, 1775

Óleo sobre lienzo

Según consigna su inscripción, este lienzo de San Juan Nepomuceno “Se pintó a devoción del Dr. D. Francisco Miguel de Zevallos por el Maestro Mayor Ambrosio Villarroel el día 11 de A... año de 1775”. El texto contiguo aclara que “Al Trino y Sacro Esplendor A quien adoro ensendido, ofresco humil[de] y rendido las reliquias de mi amor: Que aunque yngrato pecador te ruego por petición que ablandéis el corazón del Yngrato que a mi ver tisna mi buen proceder, muerde mi buena intención”.

Con su autor, la escuela de Charcas recuperó su prestigio y se abrió camino el académico Neoclasicismo, dejando atrás los brocados del siglo XVIII. El nuevo estilo se manifiesta en la corrección del dibujo, la limpieza de los perfiles y el fondo claro. Sobre él y en forma continua se cuenta, en minúsculas figuras, el martirio del santo.

Ocurrió éste en 1393 en Praga, de donde era vicario. Nacido en Bohemia hacia 1345, tras ser ordenado sacerdote se doctoró en Derecho eclesiástico. Según la tradición, siendo confesor de la esposa del cruel Wenceslao IV, fue torturado para que revelara los secretos de la reina. Al negarse el sacerdote, fue asesinado y arrojado al río Moldava. Días después apareció su cuerpo flotando con cinco luces alrededor.

Los jesuitas promovieron su canonización como mártir del secreto de confesión, eligiéndolo en 1731 patrono secundario de su Compañía, por considerarlo defensor de la buena fama y protector contra la calumnia, tal como se aprecia en la oración aquí escrita. Gracias a sus biografos, su fama se extendió por Europa y América. Tras ser canonizado en 1729 proliferaron sus retratos como un antecesor de los jesuitas, con túnica talar, alba y birrete en referencia a su doctorado, pero con cinco estrellas en torno a la cabeza por el prodigio que reveló su cuerpo en el Moldava. Si se le efigia joven y con corta barba es porque así lo representó M. Rauchmüller en la estatua broncea que se le dedicó en el puente Carlos de Praga, del que había sido arrojado.

Al ser proclamado patrón protector de tal ciudad, es ahí en donde se conservan sus principales imágenes. Estas muestran las circunstancias de su martirio, inspiradas en los grabados que le dedicó Pfeffel y se publicaron en Augsburgo en 1724, pocos años antes de su canonización. En tales estampas, pero exaltando la imagen devocional del mártir, tal como sucedía en España, se basa la obra de Villarroel aquí expuesta.



ANÓNIMO

La Oración de Jesús en el huerto de los Olivos

Óleo sobre madera

Por las proporciones, enmarcamiento, técnica y soporte es fácil advertir que este cuadro forma pareja y fue pintado por el mismo autor que el dedicado a la Piedad al lado. El fino ribeteado que enmarca la escena, los ramajes ondulantes del remate superior y el diseño de su cartela son idénticos -salvo por los racimos contiguos alusivos al vino eucarístico que se ha de convertir en la sangre redentora de Cristo-. Lo mismo sucede con las espléndidas aplicaciones doradas que lucen los ropajes de los personajes principales y el paisaje dividido a la izquierda, con pintorescas torres rematadas en gallardetes y veletas adornadas con el águila bicéfala y un dragón. Pero, por más que todos estos elementos testimonien que se pintó en el siglo XVIII, cuando la escuela potosina había adoptado la técnica brocateada propia de la cuzqueña, y que la riqueza de detalles sea habitual en las obras de Berrío, no se conserva en ella ninguna firma que certifique su autoría. La inscripción de la cartela superior, aunque mal reescrita, solo hace referencia a las palabras de Jesús en el huerto de Getsemaní: "*transfer calicem a me*" extraídas del Evangelio de Lucas.

Él fue el único evangelista que mencionó la aparición de un emisario celestial en el momento de agonía de Cristo cuando, consciente de su inmediata pasión y tras su última cena, se encomendó al Padre diciendo: "Si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya". Siguiendo este relato, el pintor sitúa a Jesús arrodillado ante un cáliz dorado en un hermoso huerto de árboles y flores por el que corre el arroyo evocador del torrente Cedrón mencionado por san Juan. Desfallecido de dolor, es sostenido por un hermoso y triste ángel mientras sus discípulos Pedro, Santiago y Juan -según indican los evangelistas Mateo y Marcos- dormitan atrás, incapaces de mantenerse despiertos y orando tal como les había solicitado Cristo.

Completando el relato de la amarga oración en el monte de los Olivos, pinta el artista a la turba de gentes que, saliendo de la puerta de Jerusalén en plena noche, va a prender a Jesús. La encabeza Judas, distinguible, a pesar de su diminuto tamaño, por sus ropas de apóstol y la bolsa con monedas por las que traicionó a su maestro.



ANÓNIMO

Descendimiento de Cristo

Óleo sobre madera

Si en composición, iluminación, emotividad y colorido, la pintura se manifiesta como propia de su tiempo y en sintonía con la estética de los brocados propia de la escuela cuzqueña del siglo XVI-II, no por ello desdeña la tradición iconográfica del Descendimiento de la Cruz. Sin embargo, en vez de mostrar al sol y la luna flanqueándola, como ya sucedía en representaciones del siglo VI, sobre ella se muestra un llamativo y anacrónico reloj. Marca éste el momento de la muerte de Cristo, acaecida según los Evangelios a la hora nona romana, es decir, a las tres de la tarde.

Igualmente, los instrumentos de la Pasión –tenazas, martillo, clavos, corona de espinas y el letrero con la acusación causante de la crucifixión- ya aparecían desde el Románico. Lo novedoso es que en vez de mostrarse como triunfal recordatorio del sacrificio de Cristo durante el Juicio Final, lo hacen –como sucede en un cuadro de Holguín exhibido en otra sala- en la escena correspondiente a la Piedad. Todas estas *arma Christi*, tristemente esparcidas por el suelo, lucen a los pies de la Virgen.

Ésta aparece con una espada traspasándole el corazón, como la Madre Dolorosa. La flanquean el imberbe Juan a la izquierda y la compungida Magdalena a la derecha. Tras ella se divisa la tumba preparada para el entierro de Cristo, en tanto que del otro lado se advierte una pintoresca ciudad. En ella destacan la hermosa puerta –rematada en un frontón de líneas rococó y ventana trilobulada- y las veletas decoradas con un águila bicéfala, un heraldo y un dragón de sus altas torres. Todo ello, como ya sucedía en el arte anterior, pretende aludir a Jerusalén. La media luna turca los gallardetes rojos pretende evidenciar su sometimiento a los infieles, judíos y romanos en el pasado y musulmanes en la época del cuadro. Con todo, tales detalles le brindan una fisonomía propia de las urbes barrocas de entonces, para hacer sentir más próximo a los fieles el trágico momento de la muerte del Salvador.

La ilegible inscripción de la cartela que sostiene el silente ángel impide conocer su datación, autor o donante, por más que tiempo atrás se haya vinculado al círculo de Berrío debido a cierto parecido de los rostros y del brocateado con el de algunos personajes de la *Coronación de la Virgen* del Museo Nacional de La Paz, atribuida en el pasado al insigne pintor potosino.

CAPILLAS PORTÁTILES CON LA PASIÓN DE CRISTO

La devoción hacia la Pasión de Cristo promovida ya en el siglo XV por la *Devotio moderna* y desde el siglo XVI por los Ejercicios Espirituales de san Ignacio llevó a plasmar a Cristo en pequeños retablos o capillas portátiles. Así sucede en la que aparece un hermoso y melancólico Cristo despojado de su túnica y maniatado antes de ser flagelado en la columna del palacio de Pilatos. Otro conmovedor Cristo, vestido con terciopelo púrpura para simbolizar la realeza divina por la que fue condenado, aparece caído al cargar la cruz, camino del Calvario. Como fue habitual en Potosí y Charcas, porta nimbo trinitario y corona de plata, aplicándose detalles de ese metal en la cruz y urna de cristal que le protege y se exhibe en la Sala de Platería de este mismo museo.

Mientras que éste es de autor desconocido, el que aparece a punto de ser flagelado se atribuye al escultor sevillano Gaspar de la Cueva. Se trata de un artista nacido en 1589 que, tras trabajar en Andalucía, se embarcó para el Virreinato del Perú en 1613. Después de un tiempo en Lima se trasladó a Potosí en 1632, poniendo su talento al servicio de los agustinos y de otros clientes locales. Murió hacia 1650 dejando muchos imitadores y siendo calificado por el cronista Arzans como “insigne en su oficio”. Talló numerosos Cristos para iglesias de la Villa Imperial, destacando el *Cristo atado a la columna* de la iglesia de San Lorenzo y un *Ecce Homo*. Su estilo, inspirado por el del gran escultor sevillano Juan Martínez Montañés, se caracteriza por la búsqueda de una belleza clásica y espiritualizada. Así se advierte en esta pequeña figura de manos y cabeza grandes, pero delicadamente talladas, pecho de caja torácica prominente y piel todavía no manchada por la sangre.

La decoración de los elementos arquitectónicos que lo enmarcan contiene elementos manieristas, por lo que es probable que el retablo portátil sea de la primera mitad del siglo XVII, algo concorde con la presencia del artista en Charcas.

Las imágenes pintadas en las puertas laterales se relacionan con la Vida y Pasión de Jesús, mostrándose en la parte superior su Madre, la Inmaculada, y la Mujer de la Verónica, es decir, portando el paño en el que quedó impresa la Verdadera Imagen del rostro de Cristo. Bajo ellas aparecen contristados el Evangelista Juan y María Magdalena, ambos presentes, junto a la Madre de Jesús, durante la Crucifixión.



ANÓNIMO

Cristo de la columna
Escultura



ANÓNIMO
Cristo crucificado

LA RUTA LIMEÑA, ALTIPLANO Y DE LAS MISIONES A LA SIERRA DE LA PLATA

Desde los siglos XVII XVIII y a raíz del comercio de la plata, en la
diversos hispanos se desarrolló un mercado para los muebles
transportados con manufacturas de calidad. Al igual que sucedió con la
porcelana, las importaciones de los productos europeos fueron
controladas por instituciones en las tierras europeas y americanas.

Para este caso, se supone que los muebles importados de esta
era y con técnicas de madera de calidad, procediendo de los talleres de
los Chiquitos. Sin embargo, existen investigaciones de otros
de los burgueses, artesanos y talleres europeos en las zonas de
para tener acceso de estos. Al parecer, y a pesar de su
artesanía, la comercialización de sus muebles fue limitada, al menos en
después hacia 1700, tras la expulsión de los jesuitas. Debido a la
importaciones de muebles se aplicaron modelos fabricados en Europa en
Pérez - pudiendo venir de Lima o burgueses con fines comerciales con
los misioneros de Moxos y Chiquitos, y en las ciudades americanas
algunos artesanos del Río de la Plata.

Por el contrario, dado que en los documentos consultados se
muestran muebles europeos con acabados europeos y estilos
europeos o hispanos - como era el caso de los siglos XVII y XVIII -
muestran que estos se hicieron aquí a su vez, como en el caso de
Cachabamba o Tarija.



SALA 6

LAS RUTAS LIMEÑAS, ALTOPERUANA Y DE LAS MISIONES A LA VILLA DE LA PLATA

Durante los siglos XVII-XVIII y a raíz del comercio con Oriente, en los dominios hispanos se desarrolló un marcado gusto por los muebles enriquecidos con incrustaciones de nácar. Al igual que sucedió con la porcelana, las importaciones de los primeros momentos fueron sucedidas por imitaciones en las tierras europeas y americanas.

Hasta hace poco, se suponía que los muebles decorados de esta manera o con taracea de maderas distintas procedían de las misiones de Moxos y Chiquitos. Sin embargo, recientes investigaciones demuestran que los bargueños, atriles y baúles expuestos en los museos bolivianos pocas veces vienen de éstas. Al parecer, y a pesar de su hermosa artesanía, la comercialización de sus muebles fue escasa, alcanzando su apogeo hacia 1790, tras la expulsión de los jesuitas. Sabemos que las incrustaciones de nácar se aplicaron a muebles fabricados en la costa del Pacífico –pudiendo venir de Lima el bargueño con flores nacaradas–, en las misiones de Moxos y Chiquitos, y en las misiones guaraníes y/o en algunas ciudades del Río de la Plata.

Por el contrario, dado que en los documentos encontrados no se mencionan muebles taraceados con maderas coloreadas y motivos tropicales o indígenas –como sucede en varios de los aquí expuestos–, se piensa que éstos se hicieron aquí o en otras ciudades andinas (La Paz, Cochabamba o Tarija).



ANÓNIMO
Escritorio
Tallado y policromado



ANÓNIMO
Escritorio
Ensamble e incrustación de madera



ANÓNIMO
Papelero
Incrustación de nácar



ANÓNIMO
Escritorio
Tallado y policromado



SALA 7

ESCRITORIO COLONIAL

El establecimiento en 1561 de una Real Audiencia por disposición del rey Felipe II hizo de la ciudad y cultural del territorio de Charcas. Su clima templado y su moderada altitud respecto a Potosí la convirtieron en un lugar estratégico para las expediciones hacia el oriente de la actual Bolivia y en un sitio acogedor para los propietarios del asiento minero.

Tales circunstancias ayudan a entender que escritorios como el recreado aquí fueran espacio habitual en palacios y casonas como la que alberga este Museo Colonial. El trabajo político-administrativo de presidentes y oidores, el judicial de los fiscales, el contable de mineros y mercaderes, el universitario de doctores y licenciados, o el intelectual de poetas tan prestigiosos como los autores del *Parnaso Antártico* y *La Conquista de la Plata* solo pudo desarrollarse en ambientes que invitaran a la lectura, escritura y reflexión.

Las mesas, sillas, sillones, armarios y bargueños dispuestos en ellos eran, habitualmente, de fabricación local, dados los bosques cercanos y el esmero de sus carpinteros. Aun así, la condición distinguida de sede de la Audiencia favoreció que otros muebles –tallados, taraceados o enconchados– llegasen a esta ciudad. Traídos por recuas de mulas, junto con otras valiosas mercancías –como las especias, joyas, sedas, tapetes y alfombras– desde las misiones jesuitas o desde Lima, satisfacían cumplidamente el gusto por lo suntuoso de la élite local. Su flete por mar desde la lejana Europa o del Extremo Oriente fue posible merced al comercio triangular –entre Manila, Acapulco y el Callao– del entonces planetario imperio español.

ANÓNIMO

Ecce Homo

Óleo sobre lienzo

Esta denominación latina para el Cristo de la Pasión hace referencia a la frase pronunciada por Poncio Pilatos tras su Juicio, Flagelación y Coronación de espinas. “He aquí el hombre”, les dijo a los judíos que exigían la crucifixión de Jesús. El gobernador romano, no hallando culpa alguna en Éste, pensó que al verlo tan escarnecido la turba se apiadaría de Él. De este modo, Cristo se convirtió en el “Varón de dolores” profetizado por Isaías en el A.T.

Sólo a partir del siglo XV esta imagen de dolor se popularizó en el arte cristiano, siendo escasísimos los ejemplos conocidos del periodo medieval. Se configuró entonces la iconografía de la obra enmarcada en la ventana interior de esta sala. Cristo se muestra de medio cuerpo, con el torso ensangrentado a consecuencia de los latigazos recibidos en el pretorio de Pilatos, cubierto con el manto púrpura, la caña a manera de cetro y la corona de espinas que le pusieron los soldados mientras se mofaban de Él, saludándolo como Rey de los Judíos. La soga al cuello redundante en su condición de reo entregado al suplicio.

Como todas las restantes imágenes ligadas a la Pasión, las del *Ecce Homo* alcanzan la intensidad expresiva que los escultores alemanes del siglo XIV habían puesto en el cuerpo deformado del Cristo yacente en el regazo de su Madre. Habiéndose divulgado tan patéticas representaciones por toda Europa occidental, fueron maestros flamencos como Van der Weyden, El Bosco o Metsys quienes acabaron definiendo el tipo de *Ecce Homo* plasmado en el Barroco hispanoamericano. Con todo, basta comparar la tabla de inspiración flamenca con la pintada por ambas caras en el Escritorio, para percibir el sentimiento desbordado que caracteriza a la devoción católica del Nuevo Mundo. Éste se exagera, además, al mostrar sobre la misma tabla el frente y espalda del ensangrentado Jesús. Con ello su anónimo pintor buscó crear un efecto de realismo tridimensional semejante al de las imágenes talladas y policromadas de la época.



ANVERSO



REVERSO



SALA 9

TRANSPARENCIAS FORÁNEAS EN LA PINTURA BAJO VIDRIO

El intenso comercio mantenido entre los diferentes dominios hispanos en la era barroca favoreció el intercambio de bienes lujosos entre Asia, América y Europa. A partir del siglo XVIII, entre los llegados del viejo continente se contaron delicados cuadros pintados con óleo bajo vidrio.

Tal soporte ya se había utilizado en Roma. Así lo testimonian algunos pequeños medallones con retratos pintados sobre pan de oro y protegidos por una lámina vítrea. Tan apreciados fueron que se reutilizaron en la temprana Edad Media como preciosas joyas en cruces votivas.

Se siguió pintando en vidrio en la cultura bizantina y de ella se extendió al mundo islámico y China. Su influjo alcanzó Italia en los siglos XIII- XIV, comenzando a practicarse desde el Renacimiento en Baviera para objetos de adorno y culto.

En torno a 1700 las *lastrines* o placas de vidrio pintadas gozaron de enorme popularidad en Nápoles, en donde fueron los discípulos de Lucas Jordán quienes las cultivaron. De ahí su técnica llegó a tierras hispanas, contribuyendo durante el periodo Rococó también a la decoración palaciega en Alemania y Francia.

Fue en el siglo XVIII cuando en Baviera y Suabia comenzó la producción a gran escala de este tipo de pintura en objetos de adorno y culto para abastecer los mercados de América, Rusia y Escandinavia. Y de esas tierras germanas probablemente procedan –a juzgar por el canon esbelto de sus serpentinadas figuras, propio del rococó bávaro– las pinturas bajo vidrio expuestas en esta sala. La temática es muy variada, incluyendo figuras de santos, escenas evangélicas, paisajes, idilios galantes y temas pastoriles. Se trata de piezas de carácter artesanal, inspiradas en grabados y pinturas de los siglos XVII, XVIII y XIX, pudiendo datarse la mayoría en torno a 1800.



ANÓNIMO
Ángel de la Guarda
Óleo bajo vidrio



ANÓNIMO
San Juan de Dios en oración
Óleo bajo vidrio

EL PATRONO CELESTIAL
DE LA VILLA DE SAN PEDRO



SALA 10

EL PATRONO CELESTIAL DE LA VILLA DE LA PLATA

La imagen del arcángel San Miguel fue muy representada en la Audiencia de Charcas. En ella gozó de particular devoción, junto con las afamadas series de ángeles arcabuceros y jerarquías angélicas, de las cuales la de Calamarca (Bolivia) es la más completa.

Su presencia en la antigua ciudad de La Plata se justifica, además, porque ésta se fundó en 1539 bajo la protección del santo arcángel. Al considerarse el principal de los tres mencionados en la Biblia, tuvo una plasmación temprana en el arte de Bizancio. Con la introducción de la religión cristiana en el Perú tras la llegada de Pizarro (1532), y en medio tanto del adoctrinamiento indígena, como de la extirpación de idolatrías promovida por los concilios y sínodos celebrados en Lima y La Plata entre 1582 y 1620, la imagen de San Miguel vencedor de Satán adquirió particular relevancia.

Los óleos conservados en el museo presentan al capitán de las milicias celestiales vestido con coraza, “a la romana”, y en actitud triunfante, con el diablo humillado a sus pies o enarbolando el estandarte de la Inmaculada. Se inspiran ambas visiones en el Apocalipsis, que presenta a Miguel como el paladín de Dios que, tras defender a la mujer vestida de sol –imagen de la Virgen María– del dragón de las siete cabezas –manifestación suprema de las fuerzas del Maligno–, logra someterle en el combate que enfrenta ángeles con demonios. Sus rasgos estilísticos sugieren la vinculación de unos con la Escuela de Charcas y de otros, de brillante brocateado, con la cuzqueña. Posiblemente sean del siglo XVIII, mientras que el último, de factura académica, está fechado en el siglo XIX.



ANÓNIMO

San Miguel con el estandarte de la Inmaculada

Óleo sobre lienzo

Una interesante variante de la iconografía virreinal de San Miguel es la que le presenta como abanderado de la Inmaculada Concepción en este cuadro del siglo XVIII. Vestido con elegante uniforme militar compuesto de coraza, casco, faldellín con adornos dorados y encajes, clámide roja ondulante y grebas protectoras de las piernas, el jubiloso arcángel sostiene firme un estandarte carmesí bordado con la Inmaculada.

El gesto de San Miguel, si bien no cuenta con precedentes destacados, se explica a partir del capítulo 12 del Apocalipsis, que anuncia: “Y apareció en el cielo una gran señal: una mujer cubierta de sol y la luna a sus pies, y en su cabeza una corona de estrellas [...] y fue vista otra señal en el cielo, y he aquí que un dragón bermejo, que tenía siete cabezas [...] y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo...”. No lo consiguió porque el niño fue llevado junto al trono de Dios y “la mujer huyó en soledad al lugar que le había sido preparado por Dios”. Tras ello se dice que “Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban contra el dragón [...] Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamado Diablo y Satanás [...] y fue precipitado en la tierra y sus ángeles con él”.

A partir de tal visión, los exégetas cristianos interpretaron a la mujer resplandeciente que iba a parir como una imagen de María Inmaculada, a su hijo como el Mesías anunciado y al dragón como Satán. Siendo el arcángel el defensor de la mujer apocalíptica contra el dragón, se entiende que, como un paladín militar, enarbole triunfal el estandarte de la Inmaculada.

La devoción sentida hacia san Miguel y su milicia celestial entre las parroquias de indios hizo que la cofradía indígena de Lima estuviera bajo su patrocinio. Vestidos como ángeles militares lucen los indios en uno de los lienzos de la *Procesión del Corpus* de Cuzco hacia 1675. En la cultura popular se mantiene viva la fiesta de la *Diablada* de Oruro, nacida como parte de un auto sacramental cuyos orígenes se remontan a 1789 y cuyo texto se atribuye al cura Montealegre. En ella intervienen como figuras diferenciadas Lucifer, Satanás, una diablesa, los siete pecados capitales y San Miguel. Más antigua aún parece ser la de Paucartambo, confirmando la difusión de la danza desde Cuzco a Potosí a partir de fines del siglo XVIII.



ANÓNIMO

San Miguel venciendo a Satanás

Óleo sobre lienzo

La imagen del arcángel San Miguel fue muy representada en la Audiencia de Charcas y gozó de particular devoción en la antigua ciudad de La Plata al haberse fundado ésta en 1539 bajo su protección. Considerado el principal arcángel de los tres mencionados en la Biblia, al ser su nombre –*Quién como Dios*– un desafiante grito contra el soberbio Lucifer, tuvo una plasmación temprana en el arte de Bizancio.

Considerado como el archiestratega celestial al dirigir su ejército de ángeles contra el dragón que en el Apocalipsis encarna al Diablo, viste desde el Renacimiento a la manera de un general romano, con botas militares, túnica corta, casco, coraza y clámide. Este atuendo, conforme al estilo y moda de cada momento, se enriquece con encajes, lazos y apliques dorados en los cuadros del siglo XVIII y luce más sobrio en el lienzo decimonónico cuya inscripción declara que fue pintado “A devoción de C...Miranda 18...4”. Y es que tanto en Bizancio como en Occidente San Miguel fue venerado como el protector del mundo y el abogado de las almas en el Juicio Final.

Con la evangelización del Perú tras 1532, y en medio tanto del adoc-trinamiento indígena, como de la extirpación de idolatrías practicada hacia 1600, la imagen de San Miguel vencedor de Satán adquirió particular relevancia. Aparece sosteniendo la balanza de la justicia divina en los lienzos y murales dedicados al Juicio Final. En las obras -como en cuatro de esta sala- de carácter devocional se le muestra luchando vigorosamente contra Satanás. Éste, pisoteado o encadenado, pero siempre vencido a los pies del arcángel, igual que ya había acontecido en el pasado medieval se manifiesta a menudo con la cola y cuernos de los faunos del arte clásico, pero también con un hermoso torso humano rematado en la larga cola de la serpiente del Paraíso.

Su imagen se difundió por estas tierras a través de cuadros y estampas procedentes de Europa, destacando entre los lienzos conservados los pintados por Luis de Riaño y Diego de la Puente hacia 1630. No ha de extrañar, por tanto, la similitud de poses entre estas imágenes y otras repartidas por el antiguo Virreinato y el que dos de estos óleos, de aspecto particularmente dinámico, con la espada en alto y la clámide flotando sobre su cabeza, repitan la misma disposición. Y ello a pesar de tratarse uno con los brocados de la escuela cuzqueña y el otro a la manera de la escuela de Charcas.



SALA 11

SOBERANÍA, TRIUNFOS Y EMBLEMAS MORALES

La *Defensa de la Eucaristía* fue tema recurrente en los dominios hispanos durante los siglos XVII y XVIII. Tras la enconada lucha de Felipe II contra protestantes y turcos, su descendiente Carlos II de Austria y los monarcas borbones que le siguieron desde 1713 quisieron ser presentados como fieles defensores del misterio eucarístico. En tales imágenes la custodia con la hostia consagrada es defendida por el monarca católico del sultán otomano. Respaldándolos están las alegorías de la Iglesia triunfante y de la herejía vista como un monstruoso fraude.

A los triunfos de Carlos V están dedicados otros dos lienzos de esta sala. Siguen en forma fiel dos estampas de una serie diseñada por el manierista A. Tempesta hacia 1600 e impresa por C. Boel y M. Merian. Aun siendo desconocido su pintor, debe contarse entre los maestros activos en Charcas hacia 1700. En ellos, el emperador católico aparece exaltado como los antiguos césares romanos, ya sea cabalgando en compañía de su enconado rival, Francisco I de Francia, para firmar el *Tratado de Cambray* en una fugaz alianza contra los turcos, o acompañado de gran fanfarria y coronado por la Victoria en la *Entrada triunfal de Carlos V y Fernando I de Austria*.

Un último *Triunfo*, el *de la Virtud*, encabeza la serie de tres grandes lienzos que, con un estilo aplinado y cronología imprecisa, copian cinco de las estampas incluidas en los *Emblemata* de Horacio editados por Vaenius en 1607 y 1612 en Amberes. El sentido moral de estos emblemas permite suponer que se pintaron para la Universidad o la sede de la Real Audiencia, pues ponderan la gloria de la virtud, advierten contra la soberbia al gobernar y celebran la tranquilidad de sabio, incólume a los abusos y pasiones.



ANÓNIMO

Carlos III defensor de la Eucaristía.

Óleo sobre lienzo

La *Defensa de la Eucaristía* fue tema recurrente en los dominios hispanos durante los siglos XVII y XVIII. Tras la enconada lucha de Felipe II contra protestantes y turcos, sus sucesores al trono se mostraron fervorosos defensores del misterio eucarístico. Repartidos por toda la América virreinal, numerosos fueron los cuadros que, como los dos que podemos apreciar aquí, presentaban al rey de los dominios hispanos a la diestra de la custodia con la Sagrada Forma.

Fue el último monarca de los Austria, Carlos II, el que empezó a ser retratado como defensor de la Fe católica. En tales imágenes la custodia luce resplandeciente para recordar que el Cristo, misteriosamente contenido en el pequeño receptáculo, es Sol de Justicia y Luz del mundo. En este cuadro y otros anteriores, esa idea queda enfatizada por la crucifixión dibujada en el interior de la hostia, y su identificación con el Cordero pascual se evoca por medio del libro de los siete sellos del Apocalipsis. De su sentido sacro dan testimonio los ángeles adoradores y la aparición del Padre y el Espíritu Santo sobre la custodia, manifestando así la presencia del cuerpo de Cristo en la Eucaristía.

A su lado, ataviado con sus mejores galas y espada en mano, se yergue Carlos III de Borbón. Respalda al monarca la figura alegórica de la Fe triunfante. Se la personifica como una hermosa guerrera sosteniendo el estandarte de la cruz, tal como ya sucedía en el periodo medieval y se proclama en la *Psicomaquia* de Prudencio. Precisamente, al cubrir sus ojos con una delicada venda, nos recuerda que, por la fe, alcanzamos a creer en lo que no podemos ver. Su distinguido y sereno porte deriva de las antiguas imágenes de las diosas Atenea o Roma, sin por ello perder su sentido cristiano.

A la izquierda de la custodia, un sultán otomano se muestra hostil. En este lienzo el sultán ha de envainar su sable ante la espada amenazante de Carlos III. Los católicos de entonces consideraban a los musulmanes herejes, por ello el guerrero con el inclinado estandarte de la media luna luce sometido. Al veneno de sus creencias hace referencia el libro deshojado y carcomido por escorpiones, víboras y otros bichos y a la falsedad de éstas alude la cabeza monstruosa que se oculta tras la humana. Así, con ese aspecto engañoso, se manifestaba simbólicamente el Fraude desde el Renacimiento. Al mostrar al sultán alejándose ante la fuerza de la causa defendida por el rey, se exalta –en una imagen de inequívoco sentido propagandístico– el triunfo de la Eucaristía sobre los infieles.



ANÓNIMO

La Defensa de la Eucaristía por Carlos IV

Óleo sobre lienzo

El asunto plasmado en este pequeño cuadro es el mismo que el expuesto en el anterior. La disposición y número de los personajes que flanquean la custodia es igual, pero la aparición de nuevos elementos evita que la pieza sea una mera repetición de aquella.

La presencia de Cristo vivo en la hostia consagrada es proclamada por la reverencia con la que los ángeles le adoran y la luz que se desprende de la custodia, rematada en una cruz montada sobre un pequeño orbe, como sucede también en la de la catedral de esta capital. En lugar, sin embargo, de estar apoyada sobre una columna es sostenida con devoción por una figura femenina que, por la estola litúrgica que pende de su cuello, es identificable con la personificación de la Iglesia asentada sobre la Ciudad de Dios. En una pintura protagonizada por Carlos II ésta sostiene la base de la columna mientras Sto. Tomás de Aquino agarra con firmeza el ostensorio, y en otra arequipeña éste es elevado por dos angelitos.

Sin requerir de la espada, Carlos IV defiende la custodia eucarística del ataque del sultán con el poder de su cetro. La columna, que en las otras pinturas sirve de base a la custodia, aquí sólo sostiene el Libro de los Siete Sellos con el número de los elegidos. Bajo ella y a modo de pedestal, el escudo y panoplia militar de la nación española es reemplazado por los dos orbes unidos por la misma corona, símbolos de los dos hemisferios terráqueos por los que se extendían entonces los reinos hispanos.

Como en el cuadro de Carlos III, tras el monarca hispano aparece alegorizada la Fe armada como una valerosa guerrera. Igualmente, tras el gobernante islámico se muestra la figura monstruosa del Fraude, reforzado en su engaño por las patas de cabra y cabeza de lobo que aúlla contra la Eucaristía. A la lucha contra protestantes y turcos -que en ocasiones previas respaldan al sultán- hace referencia la batalla pintada al fondo.



ANÓNIMO

La entrada triunfal de Carlos V. Tratado de Cambray

Óleo sobre lienzo

Los lienzos catalogados como triunfos de Carlos V podrían confundirse con celebraciones triunfales de la antigua Roma debido a las túnicas cortas de pajes y oficiales, las insignias y corazas militares. Sin embargo, la inclusión de soldados con armaduras y cascos renacentistas, así como la de bombardas, lanzas y una alabarda, sugieren una época e historia posterior. La rareza de esta temática en el conjunto de las pinturas virreinales conservadas en Bolivia, junto con la belleza del colorido y su cuidada factura, incitan a indagar sobre su origen y significado en la Audiencia de Charcas.

Aun siendo desconocido su pintor, debe contarse entre los maestros activos en Charcas hacia 1700 y ser contemporáneo de Leonardo Flores, con cuyo estilo guardan estas piezas ciertas semejanza.

Su diseño se inspira en la 6ª estampa de la serie que sobre los *Heroica Facta Caroli Quinti* del italiano A. Tempesta grabó a comienzos del siglo XVII M. Merian. En la dedicada al *Tratado de Cambray*, dos césares departen cordialmente mientras cabalgan seguidos por un ingente ejército. Varios oficiales les custodian vestidos a la usanza romana y enarbolando en su estandarte un águila, mientras que el que avanza junto a los príncipes viste completa armadura metálica y lleva un gallo sobre el yelmo en referencia a las Galias. Por el título y el tenor del texto francés que acompaña a la estampa, sabemos que son el emperador Carlos V de Alemania y su perpetuo rival Francisco I de Francia. Conociendo lo efímero del tratado de 1529, sorprende la interpretación del texto del grabado que atribuye a la alianza de estos monarcas la victoria sobre los turcos, cuando en 1536 éstos y Francia se unieron contra Carlos V.



ANÓNIMO

La entrada triunfal de Carlos V en Viena

Óleo sobre lienzo

En la 6ª estampa de la serie grabada a comienzos del siglo XVII por M. Merian dedicada al *Tratado de Cambray*, inspiradora de una de las pinturas dedicadas a “Los triunfos de Carlos V”, dos césares departen cordialmente mientras cabalgan seguidos por un ingente ejército. Varios oficiales les custodian, algunos vestidos a la usanza romana con túnicas cortas y enarbolando en su estandarte un águila, mientras que el que cabalga junto a los príncipes, viste completa armadura metálica y parece llevar un gallo sobre el yelmo. Por el título y el tenor del texto francés que acompaña a la estampa, sabemos que son el emperador Carlos V de Alemania y su perpetuo rival Francisco I de Francia. Conociendo lo efímero del tratado de 1529, sorprende la interpretación del texto que acompaña a la imagen, atribuyendo a la alianza de estos monarcas la victoria sobre los turcos, cuando en 1536 éstos y Francia se unieron contra Carlos V.

El segundo de los lienzos muestra la *Entrada triunfal de Carlos V y su hermano Fernando en Viena*, conforme a la estampa nº 7 de la misma serie de Merian. A la manera de emperadores romanos, ambos, de similares rasgos e indumentaria, comparten el carruaje del que tira una cuadriga de corceles blancos. Conversan animadamente mientras les corona con laurel una pequeña Victoria alada. En torno a ellos avanzan jubilosos jóvenes con bombardas en ruidosa celebración. Les rodea un nutrido ejército de soldados con lanzas. A la izquierda del carruaje imperial caminan sojuzgados los enemigos vencidos, como los bárbaros en los relieves triunfales romanos. Abriendo paso a la cuadriga imperial, avanzan los trompeteros en animada fanfarria seguidos por los portadores de estandartes y trofeos característicos de la celebración de un Triunfo en la Antigua Roma y de las pinturas dedicadas durante el Renacimiento y Barroco a la historia del Imperio romano.

En la estampa y en este lienzo se exalta la realidad histórica, sintetizando varios momentos. En 1529, ante el primer ataque turco contra Viena, al no poder intervenir el emperador, fue su hermano Fernando, rey de Austria, quien les hizo frente. Fue en 1532 cuando, ante un nuevo asedio, Carlos V dirigió al ejército que hizo retroceder a los turcos. Sin embargo, el fastuoso desfile triunfal que se muestra en grabados y pintura no tuvo lugar por entonces, sino en 1536 y en Roma, a raíz de otras victorias en Túnez. Bien parecía merecerlo el emperador católico que, al triunfar sobre el infiel, era comparable a Escipión el Africano y a los cruzados.



ANÓNIMO

Emblemas Horacianos de Vaenius: “La Gloria de la Virtud”

Óleo sobre lienzo

Otro triunfo, el de la Virtud, se elogia en la serie de tres grandes lienzos que, con un estilo aplanado y cronología imprecisa –posiblemente dentro del siglo XVIII–, copian cinco de las estampas incluidas en los *Emblemata* de Horacio editados por el pintor y grabador Otto van Veen en 1607 y 1612 en Amberes.

Tal artista, más notable por sus cualidades intelectuales que por solvencia pictórica, formó parte de los tardo-manieristas flamencos. Admirador de la cultura clásica y del arte renacentista, latinizó su nombre como Vaenius e inculcó a su discípulo Rubens hacia 1599 el deseo de ir a Italia para estudiar el arte local y la tradición romana. Él mismo había pasado un tiempo allá, siendo discípulo y amigo de Zuccaro, presidente de la Academia de San Lucas de Roma en 1593.

Todo ello ayuda a entender la fascinación que por la Emblemática muestra en sus grandes series grabadas, la primera de las cuales es la *Quinti Horatii Flacci Emblemata* en la que se basan las pinturas expuestas aquí.

Culto como era y admirador de la filosofía neostoica predicada por Lipsius, no ha de extrañar que en esta colección de 103 emblemas morales inspirados en el pensamiento del poeta latino Horacio, tanto el mote o lema que encabeza la imagen propuesta como emblema, como el epigrama o *subscriptio* que le acompaña estén escritos originalmente en latín. Unos años después, comprendiendo el interés de un público más amplio por esta obra, sacó una nueva edición en la que al texto latino se sumaban comentarios en otras lenguas: italiano, castellano, francés y neerlandés.

A ésta, le siguieron otras muchas, hasta la publicación en español del *Theatro Moral de la Vida Humana*. Es en esta nueva edición, publicada primero en 1672 y luego en 1701, en donde están inspiradas estas pinturas moralizantes de desconocido autor, pues los epígrafes que acompañan a las imágenes pintadas copian fielmente los textos impresos en el libro de emblemas.

El dedicado a la *Gloria de la Virtud* nos recuerda, mediante una entrada triunfal, que la verdadera gloria sólo se alcanza mediante el esfuerzo y el tesón. De ahí que, como el emblema nº 80 en que se inspira, sentencie así: “Pretende el premio cada uno, sin costarle algún sudor, y con ahínco importuno, todos quieren el Honor, pero el trabajo ninguno”



ANÓNIMO

“Nunca pierde el sabio su tranquilidad” y “El estudio es causa de la tranquilidad”

Óleo sobre lienzo

El lienzo encabezado por tales sentencias forma parte de la misma serie que los adyacentes, según se advierte por la similitud de estilo –desmañado en la plasmación del espacio y con escaso dominio de volúmenes y escorzos– y el sentido moralizante de su temática. Su composición se basa en los emblemas 70 y 66 del *Theatro Moral de la Vida Humana*, editado en Bruselas en 1672 y en Ámsterdam en 1701.

El desconocido pintor de la Audiencia de Charcas que lo elaboró, ya fuera a instancias del también ignoto patrono o por decisión personal, juntó sobre un mismo lienzo dos emblemas distintos de la edición castellana del tratado de Vaenius sobre los emblemas de Horacio. Acaso fueron las características del salón al que fueron destinados los tres grandes cuadros las que le empujaron a obrar así. Siendo el formato original de los emblemas de Vaenius cuadrado y estos rectangulares, o dispersaba las figuras por el amplio espacio disponible, como hizo con la copia de *La Gloria de la Virtud*, o incluía sobre la misma superficie dos escenas distintas pero relacionadas temáticamente. Al optar por esta segunda posibilidad, se vio forzado a yuxtaponer dos imágenes desarrolladas en espacios distintos. El de la izquierda, inspirado en el emblema nº 70 de la edición de 1701, tal como reza el epígrafe escrito en su base, nos muestra cómo “Pesa el sabio y ajusta/ su vida con estudio tan profundo/ que de nada se asusta/ y aunque parezca que se acaba el mundo/ se queda sin mudanza/ la vista siempre fixa en su balanza”. Por más que un tirano le amenace, otros intenten importunarle con disgustos y todo a su alrededor parezca desmoronarse e incendiarse, nada le perturba.

A la derecha, la copia del emblema nº 66º de la edición en castellano, nos presenta a otro sabio protegido bajo el escudo de Palas Atenea mientras Apolo dirige sus flechas contra el Temor, la Tristeza y las vanas pretensiones que pretendían atormentarle. Al no poder hacer mella ni vicios ni pasiones en el ánimo sereno del sabio, estos huyen despavoridos hacia el mar, empujados por un oportuno viento. Fiel al epigrama incluido bajo la imagen de Vaenius, dice “Al que se quiere aplicar al estudio de la virtud/ nunca el miedo ni el pesar/ pueden causarle inquietud”



ANÓNIMO

“No excedas tus fuerzas” y “Todo poder se sujeta al poder soberano”

Bajo dichos epígrafes desarrolla este cuadro los emblemas nº 19 y nº 18 del *Theatro Moral de la Vida Humana* publicado en 1672. Se trata de la traducción al español de los emblemas nº 84 (*Nequid ultra viris coneris*) y nº 36 (*Potestas potestatis subiecta*) de los *Quinti Horatii Flacci Emblemata* del grabador flamenco Vaenius. Manteniendo las estampas originales e incluyendo las citas latinas de Horacio y los epigramas escritos al castellano por Diego de Barreda para la segunda edición (1612) de los Emblemas de Horacio, a pedido del nuevo editor Foppens, otro autor añadió los versos escritos al pie de esta pintura. Los de la izquierda, refiriéndose a los hombres orgullosos que, como los gigantes que asaltaron el Olimpo o los babilonios que con su alta torre ambicionaron llegar al cielo, señalan: “Piensan subir con jactancia, de peña en peña encumbrados, hasta la divina estancia/ pero baxan despeñados/ en pago de su arrogancia”.

En la misma línea del pensamiento neo-estoico que guía estos emblemas de Vaenius, están los versos castellanos “Mortales ambiciosos que estáis del mundo en la suprema cumbre; desde donde orgullosos/ a los hombres teneis en servidumbre/ mirad que hay Rey de reyes que quita el sceptro a los que ponen leyes” que desarrollan el mote de *Potestas potestati subiecta*. Recuerda a todos aquellos poderosos que sojuzgan a sus pueblos con injustas leyes que, tarde o temprano, les alcanzará la venganza del cielo. Se manifiesta ésta por medio del dios Júpiter que, tanto en el grabado como en este óleo, amenaza con sus rayos y águila al malvado rey entronizado.

Aun ignorando la identidad del artista y del propietario de estos grandes lienzos, por el sentido moral que anima estos emblemas pintados y su selección, podemos suponer que compartía los ideales estoicos del autor, era una persona de letras y gozaba de una posición eminente en la sociedad chuquisaqueña del siglo XVIII. También es posible que se destinaran a algún salón de honor de la Universidad, de la Corte de Justicia o de la sede de la Real Audiencia, pues ponderan la gloria de la virtud, advierten contra la soberbia de los gobernantes orgullosos y celebran la tranquilidad de sabio, incólume a los abusos del poder y a las pasiones mundanas.

"TRINIDAD SANTA" "UN SOLO DIOS"

El misterio de la Trinidad es el misterio de la unidad y la diversidad. Dios es uno y al mismo tiempo es Padre, Hijo y Espíritu Santo. Este misterio ha sido objeto de numerosas representaciones artísticas a lo largo de la historia. En esta sala se exhiben algunas de las más importantes obras que han tratado este tema sagrado.

La Trinidad es el misterio de la unidad y la diversidad. Dios es uno y al mismo tiempo es Padre, Hijo y Espíritu Santo. Este misterio ha sido objeto de numerosas representaciones artísticas a lo largo de la historia. En esta sala se exhiben algunas de las más importantes obras que han tratado este tema sagrado.

En un mundo plural, el Misterio de la Trinidad es una respuesta a la búsqueda de la unidad y la diversidad. Este misterio ha sido objeto de numerosas representaciones artísticas a lo largo de la historia. En esta sala se exhiben algunas de las más importantes obras que han tratado este tema sagrado.



SALA 12

“TRINIDAD SANTA, UN SOLO DIOS”

El misterio de la Santísima Trinidad es el dogma fundamental de la doctrina cristiana. Proclamado como Credo en el Concilio de Nicea del 325, comenzó a plasmarse ya en algunos sarcófagos, cuando todavía Constantino gobernaba el Imperio Romano.

A esta Trinidad divina integrada por Padre, Hijo y Espíritu Santo, los artistas –guiados por teólogos– la evocaron por medio de los tres ángeles aparecidos a Abraham, con rasgos compartidos por el Padre y el Hijo, o con el aspecto, en las tres personas, de Cristo, por ser el Dios encarnado. Así sucede en el arte bizantino y gótico tardío, y así continua en el arte virreinal, como certifican numerosas pinturas dedicadas a la Coronación de María como Reina de los Cielos.

Con el Renacimiento esta interpretación de la Trinidad tendió a desaparecer, pero en las tierras americanas recientemente evangelizadas, por temor a la idolatría hacia la paloma, signo del Espíritu Santo, perduró hasta fines del siglo XVIII. También lo hizo, hasta las prohibiciones del Concilio de Trento (1545-1563) y de los celebrados en el Perú posteriormente, la imagen, monstruosa, del Dios trino con un solo cuerpo. Procede de un diagrama establecido en el siglo XV para visualizar la relación entre las tres personas divinas que se difundió mediante estampas; y aunque sus réplicas fueron retiradas de las iglesias o repintadas, algunas Trinidades trifacies sobrevivieron.

Son en cambio propias del Barroco hispano-americano las representaciones de las dos Trinidades, la divina y la humana. A la comunión del Padre, Hijo y Espíritu Santo se suma la relación paterno-filial entre Jesús, María y José. Esta Sagrada Familia fue objeto de intensa devoción tras el Concilio de Trento y se plasmó en varias escenas de la infancia de Cristo.



ANÓNIMO

Santísima Trinidad con el Niño Jesús

Óleo sobre lienzo

Entre las numerosas variaciones que alcanzó en el Barroco la imagen de la Santísima Trinidad, ésta destaca por el tratamiento dado al Hijo divino. En vez de mostrarlo adulto, aparece como el Niño Jesús nacido para redimir a la humanidad caída.

Utilizando la composición vertical brindada por la estampa del siglo XVI-II en la que se inspira esta pintura cuzqueña, su anónimo autor parece haber buscado la unidad del grupo trinitario. Al disponer al Padre Eterno flotando sobre los cielos, enfatiza su papel creador y paterno. Con los brazos extendidos nos muestra con cuanto amor envió a su Hijo al mundo, mientras la luz que les envuelve se intensifica en torno a la paloma que planea sobre el Niño para enseñar que el Espíritu procede del Padre y del Hijo.

Se yergue triunfante Éste sobre la serpiente maléfica que engañó a los primeros padres. El mundo sometido al pecado aparece envuelto por ella, que lo asfixia y amenaza con su lengua, colmillos y el aguijón de su cola. Nacido Cristo, pierde su poder, pues el Redentor le aplasta la cabeza y se apoya sobre el orbe terráqueo en el que eleva la cruz salvadora mientras bendice todo lo creado. Su manto dorado y carmesí expresa su condición de Cristo Rey y Dios eterno, tal como hacían la púrpura imperial y el dorado propio de la divinidad en las imágenes cristianas de los siglos V y VI.

En disposición circular y envolvente para enfatizar la unidad que mantienen, son rodeados por serafines de alas rojas, querubines con ellas azules –conforme a la jerarquía angélica sel Pseudo-Dionisio-, además de un hermoso arcángel y un ángel.

Si bien ya en el siglo XII se representó a la Trinidad como el Trono de la Gracia, con el Niño en el regazo del Padre y la paloma entre ambos, la visión aquí pintada sólo se extendió durante el Barroco, a partir de las imágenes del Niño Jesús Redentor del mundo. Así lo interpretó, entre otros, a fines del siglo XVI el jesuita Bernardo Bitti en un cuadro de la catedral de Sucre. A este tipo de imagen hay que sumar las que desde el siglo XVII mostraron al Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión, populares en la escuela sevillana y en las pinturas virreinales.

Por el diseño de la orla que envuelve la composición y la aplicación de brocados, parece pintado en la segunda mitad del siglo XVIII, reproduciendo el texto de la estampa que copia y proclama a la imagen como “Clara representación de la Trinidad invisible: El Padre creador de todas las cosas, el Nacido Redentor de los hombres, a los que el Espíritu santifica y aquí el ánimo magnifica”.



ANÓNIMO

Coronación de Nuestra Señora de La Merced

Óleo sobre lienzo

La devoción a la Santísima Virgen en sus múltiples advocaciones y la fe en el dogma trinitario propició que en la sociedad virreinal se multiplicaran las imágenes de culto dedicadas a exaltar la indisoluble unión de María con la Santísima Trinidad.

Durante los siglos XVII y XVIII es frecuente que ésta se manifieste bajo tres personas iguales, compartiendo los símbolos del poder y dignidad mediante coronas, cetros, orbes y radiantes nimbos de luz en torno a sus cabezas. La cruz, la palma triunfal sobre la muerte o la señal de los clavos en las manos de Cristo permiten, en ocasiones, enfatizar su carácter Redentor y distinguirlo del Padre, en tanto que el Espíritu Santo suele aparecer al medio o a un lado, a veces con alas o con la paloma simbólica en su pecho.

Tales composiciones, que tuvieron su origen en el siglo XII y se popularizaron a fines del periodo medieval, coexistieron con otras representaciones que inciden en el diferente aspecto de las tres personas divinas o con algunas otras que, mostrando la perfecta semejanza entre el Padre y el Hijo, presentan al Espíritu en forma de paloma, como se manifestó durante el bautismo de Jesús. Igual que en los otros casos, sus orígenes son medievales y gozaron de popularidad en el siglo XV.

La colección de imágenes trinitarias del museo nos permite apreciar todas esas variantes. En unos casos, es la Inmaculada Concepción la coronada por la Santísima Trinidad ante las miradas de san José y del Bautista, de san Agustín y san Ambrosio -quienes defendieron su nacimiento libre de pecado- o de los mercedarios san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato. En otra pintura de fines del siglo XVIII es la Virgen de la Merced y del Rosario, reconocible por éste y por el emblema de tal orden, la que se manifiesta como Inmaculada. A la veneración de arcángeles y santos, se suma la de la comunidad hispano-americana encabezada por Carlos III y cobijada bajo su manto. Ante tan imponente imagen de la que es también Madre de la Misericordia, incluso las distintas personas de la Trinidad al coronarla lucen pequeñas.

También en otro cuadro aparece la Virgen del Rosario bendecida por la Trinidad isomorfa. Curiosamente, el Hijo se repite como Niño en el regazo materno. Mientras éste tiende una cruz a san Francisco, su Madre entrega el rosario a santo Domingo. Completan dicha composición el ángel que eleva el corazón del devoto y las figuras de san Lorenzo con la parrilla de su martirio y la benedictina santa Gertrudis.

ANÓNIMO

La Trinidad Trifacial

Óleo sobre lienzo

Hasta la prohibición formal de esta imagen por el papa Urbano VIII en 1628, al juzgarla herética, la representación del Dios trino bajo la forma de un cuerpo humano con tres cabezas o caras gozó de relativa fortuna en territorio americano. En España, ya D. de Cabranes la había censurado en 1544, antes de que el Concilio de Trento (1545-1563) y los teólogos Juan Molano y Martín de Róa la condenasen. Tanto éste en 1623, como el tratadista y pintor Francisco Pacheco pocos después, rechazan este tipo de imagen que, “a la manera de Jano o Gerión,.. escandaliza la gente cuerda y hace errar a los ignorantes”.

Incluso Molano la calificó de “ficción diabólica”, de modo que a pesar de su presencia en pinturas, miniaturas y relieves renacentistas, tal imagen monstruosa del Dios trino acabó desapareciendo en el Barroco. Sus orígenes parecen remontarse al periodo Románico. Desde Francia y a partir de un diagrama establecido en el siglo XV para visualizar la relación entre las tres personas divinas, se difundió mediante estampas por Italia, Alemania, Serbia y, todavía en el siglo XVII, también por América. Tras la prohibición papal dejaron de hacerse réplicas y las preexistentes fueron retiradas de las iglesias o repintadas, como nos prueba de la iglesia de San Pedro de La Paz. Con todo, y posiblemente ocultas, algunas Trinidades trifaciales sobrevivieron.

Una de ellas es la expuesta en esta sala. Su marcado sentido dogmático está resaltado por la inclusión de la extensa filacteria que, a modo de triángulo invertido, el Dios trino sostiene entre sus manos. En ella, y con clara grafía latina, se proclama el dogma fundamental del Credo cristiano: Que el Padre es Dios, igual que el Hijo y el Espíritu Santo, pero que ninguna de estas divinas personas se confunde con las otras. Dan fe de ello las referencias a los cuatro Evangelios canónicos expuestas en las esquinas del lienzo, aunque la relativa a san Juan, que estuvo abajo a la izquierda, haya desaparecido bajo un repinte.

Sin duda, lo más original respecto a las estampas previas es la presencia de la Virgen Inmaculada sobre el pecho divino y encima del círculo central. Se proclama así la privilegiada relación de María con la Santísima Trinidad, en tanto que Hija de Dios Padre, Esposa del Espíritu Santo y Madre de Cristo.



ANÓNIMO

La Santísima Trinidad con la Sagrada Familia

Óleo sobre lienzo

Son características de la devoción católica barroca las representaciones de las dos Trinidades vinculadas a Cristo. A la comunión del Padre, Hijo y Espíritu Santo se suma la relación entre Jesús, María y José. Esta doble Sagrada Familia se popularizó tras el Concilio de Trento en imágenes devocionales o escenas de la infancia de Cristo.

Así sucede en varias de las pinturas de esta sala, en donde el Padre y el Espíritu derraman su gracia sobre la familia humana del Hijo. Una de ellas plasma la visita de la Sagrada Familia a los padres de María, según sugieren la elegante habitación en que están y la majestuosa vista, tan distintas de la sencilla casa de Jesús en Nazaret. La otra traslada la visión a un templo, en el que María, en conformidad a su reverencia como Madre de Dios, aparece entronizada sobre un estrado escalonado sobre su esposo y padres mientras atiende la súplica de una joven penitente cuyas cadenas –en referencia a la esclavitud del pecado– han sido rotas.

En ambos casos los abuelos maternos de Jesús aparecen dignamente vestidos, sirviendo la esclavina de armiño de san Joaquín para recordar la pertenencia de Jesús a la casa del rey David de Belén, al tiempo que su dignidad en la sociedad judía.

En los Evangelios canónicos ni siquiera se mencionan sus nombres. Es en evangelios apócrifos de la infancia de Cristo y la natividad de la Virgen recogidos en el siglo XIII en la *Leyenda Dorada* de S. de Vorágine, en donde se cuentan detalles relativos a los abuelos de Jesús. Las tradiciones, sin embargo, divergen respecto a su fallecimiento. Para unos, el de santa Ana se produjo al poco de nacer Jesús, mientras que para otros habría sucedido durante la juventud de éste, dándole oportunidad tras enviudar de Joaquín, de volverse a casar con otros dos maridos, padres de María de Cleofás y María de Salomé, supuestas hermanastras de la Virgen. Esta leyenda en el arte gótico originó complejas representaciones de la Santa Parentela, con los tres esposos de santa Ana, sus tres hijas y los esposos de éstas, además de sus respectivos hijos.

Tan numerosa familia resultó comprometedoras tras el Concilio de Trento tanto para santa Ana –que ya era mayor cuando concibió a María– como para la Iglesia, que la juzgaba “sin mácula”. En consecuencia, se instó a los artistas a que abandonaran tan pintorescas representaciones. En su lugar, se limitó el grupo familiar al aquí expuesto.



ANÓNIMO

La Fuente de la Sabiduría

Óleo sobre lienzo

Como un “hálito del poder divino y una emanación pura de la gloria de Dios omnipotente” es presentada la Sabiduría (7, 24) en el libro al que da nombre en el A.T. Igualmente, en el Eclesiástico se proclama que ella salió de la boca del Altísimo, siendo creada por Él desde el principio y antes de los siglos.

Conforme a tal pensamiento, se presenta a la Santísima Trinidad como fuente de la Sabiduría salvífica, brotando su agua a los pies del Cristo triunfante. Contemplándolo están Elías a la izquierda y Moisés a la derecha, representantes de la revelación divina en el A.T. Bajo ellos están los cuatro evangelistas, difusores de la palabra sagrada en el N.T. Alimentados con sus enseñanzas, los Padres de la Iglesia oriental y latina, meditan en sus escrituras. En medio de ellos, el agua de la Sabiduría divina cae en majestuosa cascada para avivar el espíritu de la Iglesia, representada por santo Tomás de Aquino y un cardenal, a la derecha, y san Bernardo y san Buenaventura a la izquierda. Con la predicación de san Juan Nepomuceno desde un púlpito y la labor misionera de san Francisco Javier en la parte inferior derecha, mientras el agua sigue fluyendo hacia adelante, se concluye esta teológica pintura.

Si bien ya hacia 1600 circularon estampas del *Jardín de la Sabiduría Divina*, esta composición deriva directamente de un grabado debido a los hermanos Klauber. Pertenecientes a la escuela de Augsburgo, fueron junto con Goetz los principales responsables de la introducción de la estética rococó en Hispanoamérica.

Ésta alcanzó particular acogida en la antigua audiencia de Quito. En ella destacaron los hermanos Cortés, activos en la segunda mitad del siglo XVIII. Entre sus obras se cuentan pinturas inspiradas en estampas de los Klauber: Una de ellas, conservada en Cali, está dedicada a *La fuente de la Sabiduría Divina*. Dada la notable similitud en composición, personajes y sentido, además de la calidad del colorido y la elegancia de las figuras, es plausible que también a ellos se deba esta pintura. Sabemos que Francisco Javier estuvo en el Perú hacia 1800 dirigiendo una Academia de Bellas Artes. Tal circunstancia y la habitual exportación quiteña de pinturas y tallas al virreinato del Perú en el siglo XVIII, hace posible que el lienzo de esta sala venga de allá y sea de fines de tal centuria, adquirido luego por los Príncipes de la Glorieta. Ningún valor tiene la firma delicada en el extremo inferior del cuadro, atribuyéndolo a un tal “Del Rio” y fechándolo en 1684. Quien eso escribió con grafía propia del siglo XX y sin relación con la de las citas bíblicas incluidas en el lienzo, nada sabía de la evolución estilística del Barroco al Rococó en el siglo XVIII,



ANÓNIMO

El retorno de Egipto de la Sagrada Familia

Óleo sobre lienzo

Las dos pinturas dedicadas al retorno de Egipto de la Sagrada Familia conservadas en el museo prueban la popularidad que alcanzó este tema en el arte sacro virreinal. Si bien se plasmó desde el siglo XI en miniaturas, vitrales y pinturas bizantinas, románicas y góticas, fue el arte pietista de la Contrarreforma católica el que lo difundió desde finales del siglo XVI tanto por Europa como por América. La devoción popular y el intenso amor al Niño Jesús que sintieron las monjas de las diferentes órdenes religiosas hicieron posible que el ciclo de la infancia de Cristo se amplificara en un grado desconocido hasta entonces.

Al principio, en el Medievo, el tema era como un calco invertido de la *Huida a Egipto*, representando a la Madre y el Niño montados en un asno. También fue común en ese tiempo presentar a san José cargando sobre sus hombros a Jesús. Sin embargo, desde el renacimiento tardío y en el Barroco, se generalizó la composición simétrica que aquí contemplamos: El Niño es llevado de la mano por sus padres, que lo miran amorosamente mientras retornan a Nazaret tras la muerte del rey Herodes.

Al igual que en otras muchas escenas de la pintura virreinal, los modelos vinieron de la Europa católica. Lucas Vosterman, Cornelis de Holanda y Bolswert proporcionaron las estampas más conocidas. También pinturas previas, como la que el manierista Mateo Pérez de Alesio dedicó al retorno de la Sagrada Familia desde el templo de Jerusalén, pudieron haber servido de inspiración, siendo la única diferencia notable la mayor edad del Niño y el escenario arquitectónico del templo como fondo.

Para recalcar el origen divino de Jesús es habitual mostrar a Dios Padre y Espíritu Santo acompañando a la Sagrada Familia desde el Cielo. De esta forma, la disposición horizontal de la familia terrenal de Jesús es interceptada por su familia divina, ocupando el centro de una de las pinturas la luz derramada por el Padre sobre el Hijo. Los brocados dorados de sus ropas prueban, una vez más, el prestigio alcanzado por la escuela cuzqueña en la Audiencia de Charcas desde el 1700. En la otra, el detalle más interesante es la coronita de espinas que la paloma del Espíritu Santo se dispone a colocar sobre la cabeza del Niño, en premonitoria referencia a su pasión redentora.



ANÓNIMO

La Sagrada Familia en el taller de san José

Óleo sobre lienzo

La devoción surgida de la Contrarreforma católica prestó renovada atención a la Sagrada Familia. Al culto profesado previamente a María y Jesús, se sumó el dedicado a San José, modelo de esposo y de trabajador humilde. Como carpintero, acompañado de María, Jesús y serviciales ángeles le mostró trabajando el insigne alemán Alberto Durero en una escena de la vida en Egipto de la Sagrada Familia publicada en 1514 como parte de una serie xilográfica dedicada a la *Vida de la Virgen*. A partir de imágenes como ésta el arte barroco multiplicó las representaciones dedicadas a la Sagrada Familia, destacando entre las más graciosas e intimistas aquellas propias de la escuela sevillana y las encantadoras pinturas de Murillo.

Siguiendo a la Leyenda Dorada, tanto teólogos como el pintor y tratadista F. Pacheco, asumieron que la estancia de la Sagrada Familia en Egipto se prolongó por siete años, hasta cerciorarse José de que la vida del Niño ya no corría peligro. A partir de este piadoso relato, los artistas católicos de la Contrarreforma plasmaron el taller de José con el pequeño Jesús asistiéndole en su oficio de carpintero.

Así sucede en esta encantadora pintura, posiblemente del siglo XVII y de autor desconocido, en la que, mientras san José lija una tabla, el Niño recoge las virutas para con ellos alimentar el fuego con el que la Virgen María prepara la sopa para la familia. De la humildad de ésta, plasmada con el sencillo naturalismo preconizado por el Concilio de Trento a fin de acercar los santos a la existencia cotidiana del pueblo, dan testimonio las humildes ropas, los pies descalzos de Jesús, la ausencia de toda decoración y la proximidad de la cocina al banco de carpintero de José.

También inspiradas en la infancia de Jesús en Egipto o, ya más crecido, en el hogar de Nazaret, están aquellas otras pinturas del arte virreinal andino en las que el Niño ayuda a san José a serrar un madero o barre el taller mientras María cocina o zurce ropa. Así se advierte en pinturas cuzqueñas de Diego Quispe Tito o en la iglesia de Azángano (Puno) debidas a Isidoro de Moncada. Derivan asimismo de la actividad carpintera del pequeño Jesús aquellas otras pinturas devocionales en las que Éste sufre por haberse clavado una astilla. El carácter premonitorio de la futura crucifixión busca provocar la meditación de los fieles en el misterio de la Encarnación y Pasión de Cristo.



ANÓNIMO

Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad
Óleo sobre lienzo



ANÓNIMO

Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad
Óleo sobre lienzo



ANÓNIMO

Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad

Óleo sobre lienzo



SALA 13

MAESTRO DE MAESTROS: MELCHOR PÉREZ DE HOLGUÍN Y SU ESTELA

La conciencia de la valía personal y el deseo de perdurar en la memoria marca la obra del cochabambino Melchor Pérez de Holguín. Consciente del poderío económico y social de Potosí, pronto se trasladó allí para aprender el arte de la pintura, en el que ya era maestro en 1678, cuando suscribió un contrato con un aprendiz conforme a las reglas gremiales de la época.

Influido tanto por artistas hispanos como Morales, Zurbarán o Valdés Leal, como por los grabados de Wierix y Rubens, consagró su vida a una pintura de temática sagrada a menudo firmada y datada hasta 1732. En ella se repiten series de evangelistas –que pueden verse aquí, además de en Potosí y La Paz–, imágenes marianas y santos ascetas y místicos plasmados con una conmovedora e intensa cercanía. Su peculiar estilo, con figuras de canon acortado, rostros de rasgos duros y ojos húmedos, fue ampliamente seguido en el siglo XVIII.

También debemos a Holguín ambiciosas visiones del *Juicio Final* o de *La Barca de la Iglesia* basadas en estampas francesas y flamencas, además de escenas de la Pasión y de la Sagrada Familia. Pero, como plasmación de la ceremoniosa vida social y religiosa de la villa imperial es *La entrada del virrey Morcillo a Potosí* (Museo de América, Madrid) su creación más personal y ambiciosa. Si en esta pieza se autorretrata orgulloso y de cuerpo entero sobre su ampulosa firma, en el Juicio Final de Potosí también se incluye al medio, pero con actitud cavilosa. Esto lo convierte en el artista mejor conocido del virreinato y el más popular de su tiempo, pero también en una suerte de mito difícil de asir en su realidad histórica.

LA FIGURA DE MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN

Melchor Pérez Holguín es, posiblemente, el pintor más conocido de la Audiencia de Charcas, siendo el único del periodo con su efigie impresa en un billete boliviano. Se debe esto a su estilo personal, de rasgos muy definidos, pero sobre todo a las múltiples ocasiones en las que firmó sus lienzos y se autorretrató en medio de grandes composiciones. Así sucede en el *Juicio Final* que pintó para la iglesia de San Lorenzo de Potosí y en la *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*.

La conciencia de su valía personal y el deseo de perdurar en la memoria marca toda su obra. Nacido en tierras de Cochabamba hacia 1660, entendiendo el poderío económico y social de Potosí –de donde podría ser su familia-, pronto se trasladó allá para aprender el arte de la pintura. Se deduce esto del contrato que en 1678 suscribió con un aprendiz. Conforme a las reglas gremiales de la época, sólo tras haber cumplido con el examen preceptivo podía uno titularse maestro y, en consecuencia, montar taller propio, contratar obras con la clientela y recibir discípulos.

Conocedor aparentemente de la obra de pintores hispanos como El Greco, Morales, Zurbarán, Rivera o Valdés Leal –a juzgar por los rasgos formales (rostros demacrados o huesudos de húmedas miradas, naturalismo, tratamiento lumínico e intensidad expresiva)- como también de los grabados flamencos de Wierix y Rubens, consagró su vida a una pintura de temática sagrada a menudo firmada y datada hasta 1732. Tal diversidad de fuentes de inspiración hizo que en la primera mitad del siglo XX se supusiera –sin prueba documental alguna- que había viajado por España y que fue un español o criollo de noble origen. Se basó ello, según R. Lefi, en una firma falsa en la que se interpone la partícula “de” entre sus apellidos y en plasmarse con espada al cinto, como los hidalgos, en su autorretrato de 1716 en la *Entrada del Virrey Morcillo*.

Por el contrario, desde mediados del siglo pasado se le ha venido presentando como mestizo. Y es que si bien, en el sentido socio-étnico, no hay ningún documento que lo sostenga, por su capacidad para interpretar la realidad cotidiana de la sociedad potosina de la época –a pesar de los modelos foráneos que inspiran sus pinturas-, bien puede considerársele como un claro testimonio del mestizaje cultural que vivía la rica sociedad virreinal de entonces.



PÉREZ HOLGUÍN, MELCHOR

San Juan Evangelista, Potosí, 1714

Óleo sobre lienzo.

Las representaciones de los evangelistas constituyen una parte destacada en la temática sacra de Melchor Pérez Holguín. A lo largo del medio siglo conocido de su carrera pintó muchos de ellos para iglesias, conventos y devotos de Potosí y Charcas. Las más destacadas se ordenan en series que les muestran de medio cuerpo o sentados junto a sus símbolos, en medio de elaborados paisajes. Las pintó entre 1714 y 1724 -según se desprende de las fechas en las que fueron firmadas- y se conservan en museos de Sucre, La Paz y Potosí, con algunas réplicas en colecciones privadas.

De ellas la más antigua es la expuesta en esta sala a través de las nobles e inspiradas facciones de los evangelistas Juan y Mateo. Si su composición general recuerda obras de Zurbarán, ya los Mesa hace tiempo descubrieron que se inspiran en grabados del flamenco Rafael Sadeler basados en pinturas de P. Candidus de fines del siglo XVI. Como venía sucediendo desde tiempos paleocristianos, se muestran escribiendo su libro, con plumas de ave, tinteros y la mirada dirigida hacia el cielo o la criatura de su símbolo, para así enfatizar la inspiración divina de sus letras.

A la derecha del San Juan la propia obra aclara que “Melchor Pérez Holguín me fesidt en Potosí Año D(omini) 1714”. De esta manera el pintor no sólo proclama su autoría sino que también se manifiesta orgulloso de la cultura adquirida con los años, pues si bien en el contrato de 1678 decía “no saber” firmar, cuando aprende a hacerlo emplea una fórmula latina, pero escribiendo “fesidt” en vez de *fecit*.

Sin nombrar a los evangelistas, los identifica mediante los símbolos respectivos, tal como venía haciendo el arte cristiano desde el siglo V. Así, San Juan es reconocible por el águila. Deriva ésta, como los restantes símbolos de los evangelistas, de la asociación hecha por san Agustín y otros Padres de la Iglesia entre el *Tetramorfos* de la visión divina del profeta Ezequiel y el inicio o tenor de los evangelios. Así, el símbolo de Juan es el águila porque el sentido de su texto es tan místico que parece elevarse majestuosamente como el vuelo de un águila.



ATRIBUIDO A

PÉREZ HOLGUÍN, MELCHOR

La Natividad de la Virgen

Óleo sobre lienzo

Pintado en torno a 1700, la apócrifa escena sobre la Natividad de María está inspirada en escenas bizantinas. Ya en miniaturas y mosaicos de los siglos XI al XIII se mostraba a la recién nacida bañada por las parteras, como sucedía con el Niño Jesús en el arte de la época.

En ninguno de los Evangelios canónicos se dan detalles de la vida de la Virgen. Es en textos apócrifos –*El Libro del nacimiento de la beata María Virgen y de la infancia del Salvador* y *El Evangelio de la Natividad de María*–, popularizados en el siglo XIII por la *Leyenda Dorada*, en donde se basaron los artistas medievales y posteriores para representar esta historia. Sin embargo, las numerosas comadronas y vecinas incluidas en el arte italiano del siglo XV desaparecen –salvo la joven partera que sostiene a la niña– en favor de solícitos ángeles. Responde ello al deseo de restar mundanidad a la escena y brindarle un aire más místico. Si ya antes del Concilio de Trento se habían pintado ángeles celebrando el nacimiento de su futura Reina, tras éste la piedad barroca los imaginó –como hace Holguín– afanados en atender a la recién nacida, según se aprecia en pinturas de Murillo, *Le Nain* o Simón Vouet.

Y sin embargo, junto a la trascendencia y espiritualidad que brindan la presencia de los jóvenes ángeles –con el canon corporal acortado y grandes cabezas de cabellos rizados tan distintivos del pintor potosino–, la bendición derramada por el Creador sobre la aureolada niña, o las rosas arrojadas desde el cielo por los gozosos angelitos, hay detalles que dan a la pintura un aire de cotidiana cercanía. Así ocurre con los enseres de la rica alcoba: la cama con dosel y sus delicadas ropas, con encajes y bordados característicos de la época, la alfombra, la palangana y el brasero que, además de calentar el agua, templó la toalla preparada por el ángel para secar a María. En todo ello Holguín testimonia su maestría al aunar lo celestial y lo costumbrista.

La tradición popular, derivada de los textos antes citados, imaginaba a los padres de la Virgen como ancianos acomodados, tal como se advierte en san Joaquín, sentado junto al elegante lecho de su esposa. Seguramente, los opulentos clientes locales para los que pintó Holguín estos cuadros se sentirían identificados con el ambiente recreado.



ATRIBUIDO A

PÉREZ HOLGUÍN, MELCHOR

La Piedad

Óleo sobre lienzo

Derivada de un grabado inspirado en una Piedad pintada por el flamenco Van Dyck es esta dramática imagen de la compasión de María ante el cuerpo muerto de su amado hijo. Las similitudes entre el piadoso angelito que besa el pie del lacerado Cristo y el que pide silencio en *El descanso en la huida a Egipto*, o entre el afligido ángel que sostiene el sudario y los que hacen lo propio con la toalla y la vela encendida de la *Natividad de la Virgen*, permiten fecharlo hacia 1710. A ello se suma el rico colorido –propio de la pintura flamenca en la que se inspira– advertido en los rojos, azules y verdes de los mantos y túnicas, a pesar del tenebrismo que envuelve la escena.

La capacidad de conmover mediante las miradas acongojadas de los ángeles y la dolorosa Virgen, sin aspavientos ni gestos exagerados, hacen de Holguín uno de los intérpretes más sinceros del dogma católico. El nuevo arte religioso nacido del Concilio de Trento busca emocionar e implicar al devoto en el drama sacro. El pintor de Potosí lo logra atestigüando mediante gestos y miradas el conocimiento que con los años parece haber alcanzado del dolor humano. Éste, sin embargo, no es óbice para tratar a las figuras con la belleza espiritualizada que conviene a lo sagrado. Así, el cuerpo desnudo de Cristo, a pesar de mostrar los signos de la crucifixión, no se ve empañado por excesivas laceraciones, ofreciendo una hermosa silueta y delicadas manos.

Pero si Holguín, en composición, iluminación, emotividad y colorido, se muestra como un artista propio de su tiempo y en sintonía con la estética barroca, no por ello desdeña la tradición iconográfica de la Crucifixión. Se gestó ésta a inicios de la Edad Media. Así, el sol y la luna, oscurecidos entre las tinieblas del cielo, ya acompañaban a la cruz en el siglo VI. Se alude con ello a la conversión del día en noche, según los Evangelios, al morir Cristo, pero también al llanto de los astros de la Creación por la muerte de su Señor.

Igualmente, la exposición por dos ángeles de la lanza de la Pasión y la vara con la esponja empapada de vinagre ya aparecía en el Románico. Lo novedoso es que en vez de flanquear al Cristo Juez, lo hacen, junto a la escalera y la corona de espinas, alrededor del Cristo muerto, como suele acontecer en el Barroco.

ATRIBUIDO A

PÉREZ HOLGUÍN, MELCHOR

La misa de san Gregorio

Óleo sobre lienzo

Se inspira este lienzo en una leyenda surgida en Roma hacia 1300. Según la misma, cierto día en que san Gregorio celebraba misa, uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en la hostia consagrada. Ante tal falta de fe y por la plegaria del papa, se obró el milagro: El Salvador descendió de los cielos y, apareció sobre el altar, emergiendo de su propio sepulcro con los estigmas e instrumentos de la Pasión.

Conforme a lo plasmado previamente en pinturas y relieves europeos, el Cristo de Piedad coronado de espinas, muestra al papa sus estigmas mientras sostiene la cruz. A manera de vívido recuerdo de su Pasión, le flanquean los azotes, la caña y la mano con que le escarnecieron, las monedas con las que Judas le entregó, la espada con la que Pedro cortó la oreja a Malco, los clavos y la lanza que le atravesaron, la vara con la esponja, y las tenazas y escalera del descendimiento. A ellos se agregan las pequeñas cruces de la derecha, una latina y otra de triple travesaño referida a la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en donde se produjo el milagro.

Divulgado por los peregrinos que visitaban las siete antiguas basílicas de Roma y por las indulgencias que los papas de fines del Medievo atribuyeron a las imágenes que plasmaban la sobrenatural aparición, las representaciones de ésta se multiplicaron en el arte funerario y piadoso del siglo XV. Merced a pinturas y estampas como la grabada por Dürero en 1511, el tema, que en España había sido tratado contemporáneamente por Alejo Fernández, alcanzó también los virreinos americanos.

Para cuando Holguín lo pintó –probablemente a inicios del siglo XVIII, a juzgar por los parecidos existentes entre algunas de sus figuras y las del *Triunfo de la Iglesia* que pintó para San Lorenzo de Potosí en 1706– el tema ya había dejado de plasmarse en Europa. El estilo del maestro, en cambio, había alcanzado su madurez, con figuras naturalistas de rostros expresivos, como patentiza el contraste entre el incrédulo avergonzado al lado del papa y las miradas devotas del resto de los fieles.

Ante la amplitud temática que le acredita, la diversidad de sus fuentes y tan personal estilo, no ha de extrañar que éste fuese ampliamente seguido en Potosí y La Plata a lo largo del siglo XVIII, apreciándose su huella en las obras de Joaquín Carabal, Nicolás Ecoz, Manuel de Córdoba y el destacado Gaspar Miguel de Berrío.



SANTOS ASCETAS Y MÍSTICOS

A l igual que los Evangelistas plasmados por Holguín, los santos ascetas pintados por él testimonian su estilo personal. Se caracteriza éste por rostros de finas y largas narices, orejas picudas, poderosas mandíbulas y ojos de intensa y húmeda mirada. Tales elementos, sin embargo, si bien ayudan a identificar su estilo, facilitaron que, primero sus discípulos y luego otros pintores potosinos, lo imitasen. Así sucede con el cuadro de San Francisco de Asís recibiendo los estigmas exhibido en esta sala.

Franciscanos fueron también san Francisco de Paula (1416-1507) y san Pedro de Alcántara (1499-1562). Ambos piadosos ascetas fueron objeto de gran veneración en los conventos y entre los devotos de la Audiencia de Charcas tras sus respectivas canonizaciones, producidas en 1519 y 1669. La popularidad y el fervor que despertaron fue tal que Holguín los representó a menudo. Lo mismo sucedió por Francia, Italia, Portugal y España, países por donde discurrieron sus vidas y de donde salieron los modelos para sus retratos. Así, las características facciones de anciano demacrado y barba larga de san Francisco de Paula derivan del retrato pintado por Jean Bourdichon a partir de la mascarilla funeraria del santo enterrado en el convento de los Padres Mínimos fundado por él en Plessis. De los tres retratos realizados por el pintor francés, dos se quedaron en el convento y uno fue enviado al Vaticano. De él derivan las numerosas pinturas y estampas que durante los siglos XVI y XVII se reverenciaron como vera *effigies* del asceta. En una de esas estampas y también en el naturalista y sencillo estilo de Zurbarán se inspiran los numerosos retratos que del santo hizo Holguín, hoy repartidos entre museos y colecciones particulares de Sucre, Potosí, Cochabamba, La Paz, Buenos Aires y Santiago de Chile.

A pesar de su común ancianidad, cada santo se distingue por sus atributos. La capucha picuda, el rústico cayado y el emblema de su Orden -el corazón inflamado de amor a Dios y a los pobres, con el texto CHARITAS- distingue a san Francisco de Paula. De rostro huesudo y demacrado por los muchos ayunos a los que sometió su cuerpo, con el rosario anudado en el cordón de su áspero hábito, sobre cuya manga izquierda asoman las disciplinas con las que se flagelaba, luce san Pedro de Alcántara.

ANÓNIMO

San Pedro de Alcántara

Óleo sobre lienzo



ANÓNIMO

San Juan de Dios

Óleo sobre lienzo

Joven y de rostro afilado, conforme al retrato que le dedicó A. Sánchez Coello, se muestra san Juan de Dios (1495-1550), fundador de la Orden Hospitalaria. La corona de espinas que ciñe sus sienes deriva de una visión que tuvo cuando rezaba ante un Calvario, en tanto que la granada abierta rematada en una pequeña cruz se fundamenta en el encuentro que tuvo con el Niño Jesús, quien le señaló el camino de caridad y entrega a seguir diciéndole “Juan de Dios, Granada será tu cruz”. El crucifijo al que mira intensamente nos recuerda que murió arrodillado, agarrándolo mientras se encomendaba a Jesús. El rosario que cuelga por su pecho indica su fervorosa entrega a la oración y la calavera que sostiene, como acontece con otras representaciones de penitentes, nos indica su arrepentimiento por los pecados de su vida pasada además de su conciencia de la vanidad de todo lo mundano.

Al igual que los otros santos ascetas plasmados en la sala, su canonización en 1690 favoreció la representación de su efigie en el arte católico, como testimonian las muchas pinturas que Holguín dedicó al caritativo santo.



SALA 14

HISTORIA, RIQUEZA Y DEVOCIÓN

En época virreinal, y particularmente durante el siglo XVII, Potosí llegó a ser una de las urbes más pobladas del mundo. La riqueza proporcionada por la minería de la plata, iniciada en tiempos incaicos e intensificada desde el descubrimiento de las ricas vetas argénteas del Cerro Rico, hizo de ella, probablemente, la ciudad más opulenta del Occidente.

En ese ambiente se desarrolló la actividad artística de los seguidores de Holguín, entre los que destacó Miguel Gaspar de Berrío, insigne pintor de la Real Audiencia de Charcas. Su estilo, deudor también de la Escuela cuzqueña, floreció entre 1735 y 1762. Atento a los gustos de una sociedad adinerada y sensible al gusto por el ornato delicado y resplandeciente que en la Europa contemporánea propició el Rococó, cuidó tanto el dibujo como el colorido y composición de sus figuras, dotando en ocasiones a sus telas de esmerados brocados. Trató con maestría la temática religiosa, según atestiguan su interpretación de la *Inmaculada Concepción y del Patrocinio de San José*. Trabajó para una clientela diversa, como prueban el epígrafe en vasco –la lengua de la estampa en la que se inspiró y acaso también la del patrón que le hizo el encargo- de la Virgen de *Aránzazu*. Pero sin duda merece un puesto especial en la historia del arte nacional por la Descripción sin par –llena de complejidad y detalle- del *Cerro Rico y la Imperial Villa de Potosí*, una de las joyas de la pintura topográfica y testimonio de la urbe más populosa de América en 1758.



ATRIBUIDO A

BERRÍO, GASPAR MIGUEL

La Inmaculada Concepción

Óleo sobre metal

Entre las muchas variantes del tema de la Inmaculada Concepción figura esta rica obra de Gaspar Miguel de Berrío, nacido en Potosí en 1706 de padres españoles. Su actividad pictórica, tras haberse formado quizás con Holguín a juzgar por sus obras tempranas, se documenta entre 1735 y 1762.

La pieza hace pareja con la del *Patrocinio de San José*. Se la conoce, por tanto, también como el *Patrocinio de la Inmaculada* y dado que es de dimensiones similares y ambas están pintadas al óleo sobre cobre, podría proceder del mismo convento de Santa Clara de Sucre. Como es común en la pintura virreinal, es muy posible que la composición derive de alguna estampa conocida por el maestro.

El aspecto de la Virgen deriva de la Mujer coronada de estrellas, resplandeciente de sol y con la luna a sus pies de la visión apocalíptica. Al haberse supuesto que fue el evangelista Juan quien la relata, éste se muestra al fondo, sobre un promontorio de la isla de Patmos en donde vivió desterrado, absorto en tal aparición. María viste túnica blanca, en referencia a su pureza, y manto azul por su condición de reina de los cielos al ser la Madre de Dios. Éste se manifiesta en su forma trinitaria, con el Padre que la concibió sin pecado a la derecha, el Espíritu Santo bajo forma de paloma revoloteando sobre su cabeza y con el Hijo sosteniendo la cruz redentora. Entre las tres divinas Personas pinta Berrío a serafines de alas rojas y querubines de alas azules, conforme a lo prescrito por el Pseudo-Dionisio, un teólogo neoplatónico del siglo VI. Completan la corte celestial san Miguel y otros arcángeles, además de numerosos angelitos portando símbolos marianos extraídos del Cantar de los Cantares, el Eclesiastés y algunos otros libros. Mediante ellos se ensalza a la Inmaculada María como Espejo sin mancha, Fuente de gracia, Templo del Espíritu Santo, Lirio entre espinas, Rosa mística, Puerta del Cielo, Escalera a Dios y Pozo de aguas vivas.

Bajo la Virgen aparece, rugiente, pero derrotado, el dragón al que san Miguel expulsó del Cielo. Entre el paisaje del fondo lucen otros símbolos marianos como la palmera, el ciprés y la Ciudad de Dios. Completan la obra, arrodillados y mirando a la Purísima san Jerónimo -como eremita traduciendo la Biblia al latín acompañado del león al que curó en Belén- y san Francisco de Asís -con los estigmas recibidos por su perfecto seguimiento de Cristo y un cordero en referencia a su absoluta humildad.



BERRÍO, GASPAR MIGUEL

La Virgen de Aránzazu, Potosí, 1742

Óleo sobre lienzo

Se sabe que esta pintura devocional procede de la iglesia de Belén en Potosí. Prueba de que se inspira, como las otras obras religiosas, en una estampa anterior es la compleja disposición de figuras y textos en su superficie.

El nombre de la Virgen, así como el de su santuario, se funda en una hermosa leyenda vasca del siglo XV. Según ésta, hacia 1469 un pastor descubrió la pequeña imagen de la Virgen con el Niño escondida junto a un cencerro en una mata de espinos del monte Aloña. Sorprendido al ver la figura de la Madre de Dios en tan silvestre lugar, se dice que éste exclamó: *Arantza zu* ("¿en los espinos, tú?"). Rauda, bajó al pueblo de Oñate que se hallaba en rogativas por una perniciosa sequía e invitó a sus gentes a encaminar la procesión hacia la santa imagen. Tan pronto como ésta fue llevada a la iglesia, comenzó a llover. Poco después, se empezó a construir un santuario dedicado a la Virgen, con ermita, hospedería de peregrinos y en 1493 un convento de mercedarios que pronto fue ocupado por franciscanos. En 1514, tras pleitear con dominicos y jerónimos que también quisieron encargarse del santuario, se concedió definitivamente a los franciscanos la custodia del mismo.

El cuadro, según consta en la firma que acompaña al epígrafe latino de su base, plasma los elementos esenciales de la leyenda, centrando la composición en la aparición de la imagen mariana en un arbusto de espinos. De la boca del pastor que la descubrió mientras cuidaba a su rebaño salen las palabras que dan nombre a la Virgen y su santuario. El escudo de armas de la provincia de Guipúzcoa en la que éste se encuentra, proclamándola nobilísima y fiel a la Corona, destaca al medio de la inscripción. Su tenor ensalza a la rosa que nació entre las espinas de Cantabria y al templo franciscano que se construyó en ese lugar.

Éste y su convento aparecen a la izquierda del espino con el cencerro y la imagen. Hacia ella va dirigida la afectuosa salutación que en vasco le dedican tres franciscanos orantes, al proclamar *Nere bioza, nere laztana, nere Lorea* ("¡Mi vida, mi cariño, mi flor!"). Todo ello testimonia que fue un devoto vasco -posiblemente un rico minero procedente de aquella tierra guipuzcoana asentado en Potosí- el que encargó la representación de la patrona de su tierra, entregándole como referencia al artista la estampa devocional que habría traído consigo desde el norte de España.



ATRIBUIDO A

BERRÍO, GASPAR MIGUEL

El Patrocinio de san José

Óleo sobre metal

El culto a san José tuvo unos inicios tardíos en el orbe cristiano. Apenas mencionado en los evangelios canónicos, fueron los apócrifos coptos del siglo IV, la *Historia de José el carpintero* y el *Protoevangelio de Santiago* los textos que más detalles pintorescos brindaron sobre su vida y los cuidados que como esposo y padre nutrió devoto brindó a la Virgen y al Niño. Con todo, a pesar de representarse siempre en pinturas y relieves dedicados a la infancia de Cristo, hubo que esperar a la exaltación de su figura tras el Concilio de Trento y por carmelitas, jesuitas y salesianos para que proliferasen tallas y pinturas a él dedicadas. Asimismo, desde el siglo XVII, instituida su fiesta por Gregorio XV en 1621, empezó a plasmarse su triunfo, coronado al principio por rosas y luego, como se advierte en este cuadro de Berrío, con corona regia, cetro y amplio manto en analogía a la Coronación de la Virgen.

En la plancha de cobre pintada al óleo que, procedente del convento de Santa Clara de Sucre, aquí vemos se advierte una versión abreviada de la grandiosa composición que, al lienzo, pintó el mismo Berrío para la sacristía de las Mónicas de Potosí y ahora atesora su Casa de la Moneda. Al igual que otra réplica conservada en Chile podemos juzgar la obra elaborada a mediados del siglo XVIII, a pesar de no contar ni con fecha ni firma.

San José, cubierto con una amplísima capa bajo la que se cobijan los evangelistas y Padres de la Iglesia en referencia a su protección sobre toda ella, centra la composición. En sus manos sostiene un cetro, símbolo del patrocinio que ejerce sobre sus devotos, y una azucena, en referencia a su castidad en el matrimonio con la Virgen. Entre nubes, una pléyade de ángeles le ensalza con un concierto de variados instrumentos. Más arriba en el cielo y a la derecha de la Santísima Trinidad que remata la composición, le observan san Juan Bautista, el arcángel Miguel y su esposa, coronada y con cetro, al lado de su divino Hijo. Éste carga la cruz mostrando las llagas de su pasión redentora, en tanto el Padre Eterno sostiene cetro y orbe en señal de su dominio sobre la Creación. Cerca de él, a nuestra derecha, el arcángel Gabriel nos recuerda la Anunciación a María mediante otra vara de azucena, completando la pintura sus suegros, santa Ana y san Joaquín.



BERRÍO, GASPAR MIGUEL

Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí

Potosí, 24 de septiembre de 1758

Óleo sobre lienzo

En época virreinal, y particularmente durante el siglo XVII, Potosí llegó a ser una villa muy poblada. La riqueza proporcionada por la minería de la plata, iniciada en tiempos incaicos e intensificada desde el descubrimiento de las ricas vetas argénteas del Cerro Rico, hizo de ella, probablemente, la ciudad más opulenta del Occidente.

En ese ambiente se desarrolló la actividad artística de los seguidores de Holguín. Entre ellos descolló Miguel Gaspar de Berrío, insigne pintor de la Real Audiencia de Charcas, que merece un puesto especial en la historia del arte nacional por la *Descripción del Cerro Rico y la Imperial Villa de Potosí*.

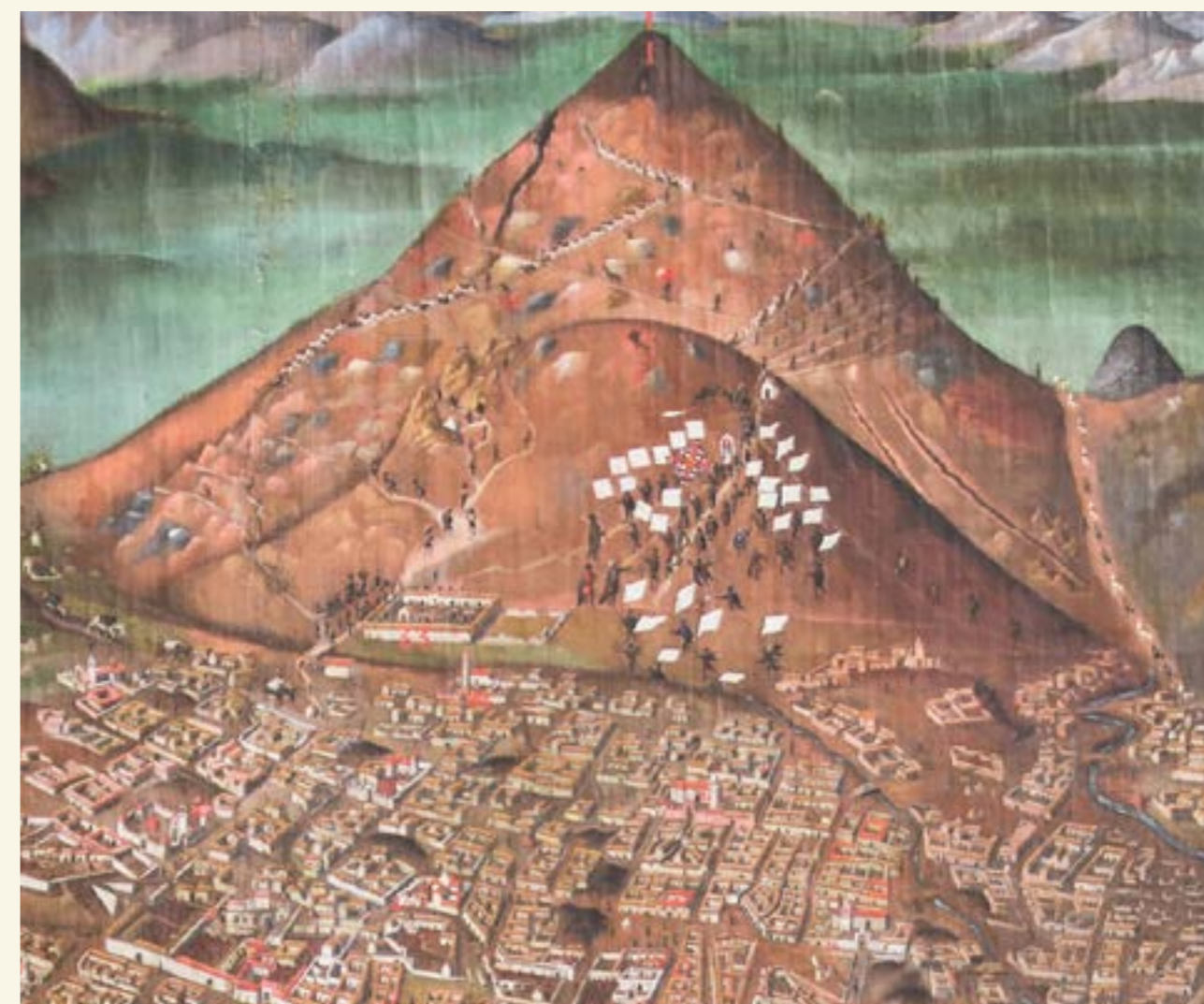
Aunque hay otras representaciones de ciudades virreinales, como La Paz y Oruro pintadas en ocasión de los levantamientos indígenas de 1781, puede considerarse ésta, por su complejidad y detallismo, una de las joyas de la pintura topográfica y testimonio de la urbe más populosa de América en 1758.

Impresiona la vista elevada elegida por el autor para mostrar la extensión de la Villa Imperial, con sus calles, barrios y plazas por las que se mueven sus gentes –frailes de las distintas órdenes religiosas, nobles acompañados de pajes, mineros y el resto de la plebe. También se entretiene Berrío detallando las iglesias, conventos y caseríos de la urbe, dejando constancia igualmente de la primitiva Casa de la Moneda. Las fuentes y represas construidas para dotar de agua a la ciudad le interesan igualmente, pues solo ellas hicieron posible la ingente extracción y tratamiento de la plata del Cerro Rico. Éste, pintado altivamente al fondo, marca el sur y destaca ante las innumerables cumbres de la cordillera andina que le respaldan, en tanto en primer plano vemos llegar y salir recuas de mulas, carrozas y cabalgaduras por los caminos que unían a Potosí con La Paz y el Cuzco, la costa pacífica y la ciudad de La Plata (Sucre).

Del orgullo ante tan completa descripción da fe la amplia cartela de la izquierda, conteniendo la leyenda con todos los edificios notables y lagunas, además de la inscripción que indica que “se pintó en la misma Villa a costa de Don Francisco Antonio López Ortega por el Maestro Gaspar Miguel de Berrío, en 24 de septiembre de 1758”. Al lado, en letra más pequeña y con abreviaturas, se hace constar también que a fines del siglo XIX la pintura era propiedad de Samuel Velasco Flor y fue retocado por Juan de la Cruz Tapia en 1872, según han interpretado los Mesa.



Detalle, Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí
Potosí, 24 de septiembre de 1758





SALA 15

DE LAS VETAS Y POR LA MITA, A LA OSTENTACIÓN Y FE

Entre 1550 y 1800 las minas de Potosí produjeron cerca de 27.300 millones de kilos de plata. En el apogeo (1570-95) de la extracción de plata, cerca de 50 % de la producción americana vino de Potosí. Aunque la mayoría se exportó a Europa, mucho se quedó en el Virreinato de Perú, respectivamente en la Provincia de Charcas.

Los inventarios y libros de fábrica de las iglesias muestran que en el Virreinato del Perú los objetos de plata estuvieron omnipresentes en todas las iglesias. Los inventarios contienen una categoría específica para la plata labrada. Se mencionan sagrarios, crucifijos e imágenes de Santos como los expuestos en esta Sala de Platería, pero también custodias y diademas de plata, navetas con cucharitas, relicarios, atriles y candelabros en ese precioso metal.

Durante las festividades eclesiásticas o seculares la plata tuvo un papel importante. El cronista Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736) informa en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de las procesiones suntuosas durante las fiestas religiosas y seculares en que se usaron lingotes de plata como pavimento de calles.

Existe una colección de topos de plata de la colonia en el museo. La gente usó cucharas para producir y monedas para adornar los topos. El uso de topos es una tradición pre-hispánica y visible en las imágenes de las coyas en la *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala del siglo XVII.

LA SETIMA COIA IPAVACOMAMAMA CHI



TOPO O TUPU

Prendedor en base a un alfiler ornamental labrado en plata u otro metal (oro, alpaca, cobre, bronce y otros) con diseños en la cabeza de variadas figuras y escenas, además, de incrustaciones de gemas o simples abalorios; miden de 2 a 20 cm. Se los trabaja con técnicas simples como: laminado, recortado, repujado, incisión, fundido y modelado, algunos parecidos a la filigrana.

Tienen la función de sujetar la "llijla" (manta o un tipo de capa tejida) o el "ajsu" (especie de túnica tejida) prendas de vestir femenina, indígena.

En la época prehispánica era parte del atuendo especial del Inka, de la Qhoya y de la élite, luciendo tupus de cabezas circulares, ricamente engastadas o de figuras esculpidas, las que durante la colonia fueron reemplazadas por motivos occidentales, flores, óvalos, arabescos y cucharas con adornos de monedas, tradición visible en las imágenes de las Qhoyas en la Primera Crónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala del siglo XVII.



TOPOS O TUPUS



ANÓNIMO

La Virgen Dolorosa

Óleo sobre lienzo y plata labrada

La imagen de la Virgen Dolorosa se fundamenta en la profecía de Simeón. Cuando María acudió con su esposo José a presentar al Niño en el templo de Jerusalén, el anciano, tras reconocer al Mesías prometido y alabar por ello a Dios, le anunció que una espada atravesaría su alma (Lc, 2, 35). Aludía así al profundo sufrimiento que habría de experimentar María ante la dolorosa pasión de Jesús.

Si bien este triste momento formó parte de la iconografía bizantina de los siglos X-XII, presentando a la Virgen abrazada al cuerpo muerto de su hijo, hubo que aguardar hasta el siglo XIV para que en el arte gótico alemán se empezase a plasmar el tema de la Piedad o Compasión de María para con Cristo.

Coincidiendo con ello, se empezó a extender por Europa la devoción a la Virgen Dolorosa a partir una aparición suya en Florencia en 1233. Como contrapunto a los Siete Gozos de la Virgen en torno a los cuales se fundó la orden toscana de los Servitas, se formularon en el siglo XV los Siete Dolores de María. Tras la inclusión en 1423 en la liturgia católica del Viernes de Dolores, se empezaron a fundar en Flandes cofradías y conventos dedicados a Nuestra Señora de los Siete Dolores. A consecuencia de ello, desde el 1500 se hicieron imágenes de María con siete espadas en torno a su corazón.

Dados los vínculos políticos existentes por entonces entre los Países Bajos, Alemania y España, no ha de extrañar que la devoción por los Dolores de la Virgen alcanzara el territorio hispano y que, desde la Península Ibérica, llegase a América. Con todo, si bien son conocidas en el Barroco hispano y virreinal las representaciones de la Virgen con el corazón traspasado por siete puñales, más habituales fueron las pinturas que, como ésta, la muestran con una sola espada.

La técnica utilizada en esta conmovedora imagen, con apliques de plata repujada en el nimbo y espada que traspasa el pecho de María, testimonia la adaptación de artes propias de los iconos bizantinos al arte católico de la Contrarreforma. Para realzar y hacer más suntuosas las imágenes, en ocasiones se aplicó repujado de plata al fondo dejando a la figura coloreada. Otras veces se trataron con plata las vestimentas quedando en reserva y policromados los rostros, manos y fondo.



ANÓNIMO

Sagrario

Madera, plata labrada

En el tercer concilio provincial de Milán, Italia, (1576 o 1577), la iglesia católica emitió las *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* que se habían anunciado. Las Instrucciones comprenden dos libros cuyos temas son las edificaciones de las iglesias, su ubicación y su equipamiento interior, los utensilios de culto y la vestimenta sacra. Por su parte, el tabernáculo tenía que estar hecho de plata o bronce dorado o de mármol (capítulo 3, *De Tabernaculo sanctissimae Eucharistiae*). Como adorno, los autores proponían una representación de la pasión de Cristo.

Este sagrario tiene columnas salomónicas y en el fondo el monograma de Cristo, que fue la insignia de los Jesuitas también. En el Inventario Santa Yga. Metropolitana (1761-99) de la Catedral de Sucre bajo el título de plata labrada, encontramos un tabernáculo de dos y media varas de altura (una altura de casi 2.10 metros), adornado – entre otros - con seis columnas salomónicas y representaciones de los doce apóstoles. La totalidad del tabernáculo y de sus ornamentos era de plata.

GUARDIÁN DE CABECERA: LOS CRUCIFIJOS EN LA VILLA DE LA PLATA

La acendrada devoción de los fieles católicos durante el Virreinato propició que las paredes de los dormitorios se recubrieran de cuadro de marcado sentido moral y religioso. A la cabecera de la cama se disponía usualmente un crucifijo, como guardián del descanso nocturno. Los más ricos estaban tallados en marfil importado de tierras orientales a partir del puerto de Manila. Más habituales eran los tallados en maguey -si no había a disposición madera- revestidos de yeso y policromados. Tampoco faltaron durante el Barroco aquellos pintados sobre una cruz recortada.

Se trata de un tipo que, tras haberse popularizado en Toscana italiana durante los siglos XIII y XIV en grandes tablas colgadas sobre el altar, adquiere un sentido mucho más íntimo en el ámbito doméstico y en las celdas monacales del Barroco.

Los aquí expuestos corresponden a la tipología del “Cristo de tres clavos”, al presentar –como fue común en la iglesia latina desde el siglo XIII- ambos pies atravesados por un clavo. Al doblarse por ello las piernas y colgar los brazos, resulta más patético el Cristo sufriente.

Antes del periodo gótico y ya desde el siglo V, por el contrario, en todo el orbe católico siempre se le había mostrado sujeto por cuatro clavos. Al presentarlo con las piernas rectas, los artistas enfatizaban la serenidad del Dios cristiano ante la muerte. Comprendiendo esto, y reconociendo la antigüedad de este tipo sobre el más moderno, el tratadista Francisco Pacheco –maestro y suegro de Velázquez- propuso su retorno. De ahí que tanto el arte sevillano del siglo XVII, como el ligado a él en tierras americanas nos sorprenda a veces con este tipo de imágenes.



Detalle, Cristo Crucificado
Vaciado en plata



ANÓNIMO

Cristo crucificado

Escultura en maguey

La abundancia de la plata extraída de las minas de Porco que dio el primer nombre a la ciudad de Sucre justifica el amplio uso de este precioso metal en el mobiliario litúrgico y piezas dedicadas al culto –sagrarios, vajilla eucarística, atriles, custodias-, pero también en los remates de cruces y apliques de imágenes devocionales.

Entre la colección de crucifijos conservados en el museo, una de las más vistosas –si no por la calidad de la talla en maguey, sí por la abundancia de elementos argénteos- es este crucifijo que, siguiendo la iconografía habitual en el Occidente cristiano desde el siglo XIII, presenta a un Cristo de tres clavos con la cabeza inclinada sobre el pecho y los brazos tensos colgando del travesaño de la cruz en el momento de expirar.

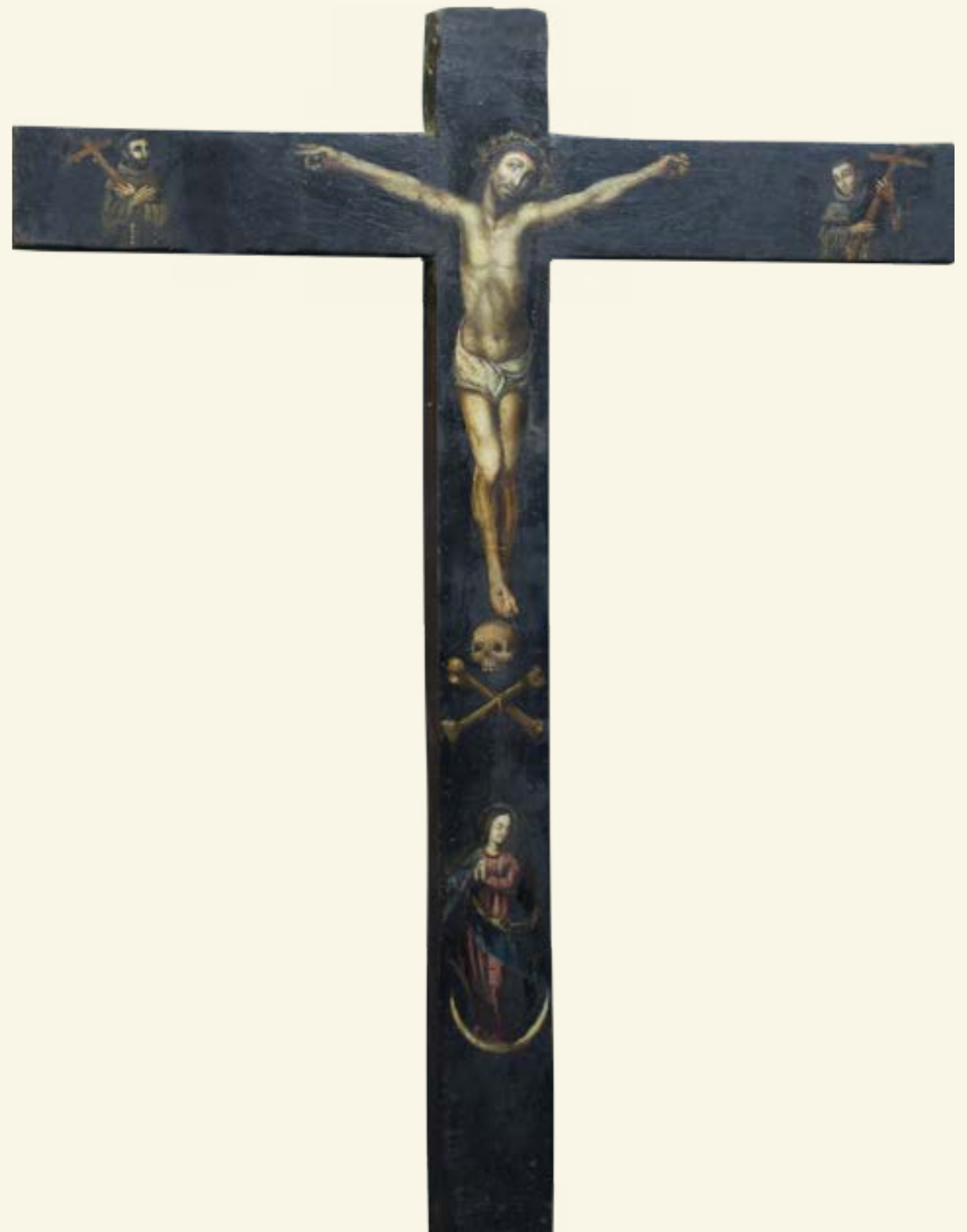
Sin embargo, y a pesar de todas esas señales de dolor, la mandorla de luz que emerge de su cuerpo le proclama como el Dios redentor. Se trata de un elemento simbólico que hizo su aparición en el siglo VI, tal como testimonia el mosaico de la Transfiguración en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí o la miniatura dedicada a la Ascensión en el Evangelionario del monje Rábula. Mediante tal almendra de luz los artistas cristianos celebran la gloria de Jesús y proclaman que, a pesar de su encarnación, nunca dejó de ser Dios. Lo reconoce como tal y, por tanto, como su Señor y Creador, el ángel que, afligido, sostiene la cartela por encima de la cabeza de Cristo con las siglas I.N.R.I. que le proclaman como “Jesús Nazareno Rey de los Judíos”.

También de origen bizantino, pero posterior, es la calavera que se aprecia a sus pies. Sirve para recordar no sólo que Cristo fue crucificado en el Calvario o Gólgota, es decir, el lugar de la calavera, sino también para recordar la muerte de Adán. Según una tradición cristiana medieval el primer hombre creado –y también el causante, por su soberbia, de la introducción del pecado y la muerte en la humanidad- fue enterrado por su hijo Seth en el mismo lugar en el que miles de años después sería sepultado Jesús.

El cráneo expuesto a los pies de la cruz es no sólo un símbolo de la muerte, sino también la calavera de Adán quien fue el primero, según la tradición cristiana, en ser redimido por la sangre de Cristo. Las tibias cruzadas del esqueleto de Adán son un aditamento posterior. Se empezaron a incluir, dispersas por la tierra removida al clavar la cruz, en la pintura gótica flamenca y se dispusieron así en el periodo barroco.



ANÓNIMO
Cristo Crucificado
Vaciado en plata



ANÓNIMO
Cristo Crucificado
Pintado en madera



SALA 16

DEVOCIÓN MARIANA EN LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS

La figura de la Virgen María entre los cristianos comenzó a descollar con su proclamación como Madre de Dios por el Concilio de Éfeso (431). Desde entonces, su imagen acompaña al culto católico, tanto en el Oriente ortodoxo, como en Occidente.

Con la llegada de los evangelizadores al Nuevo Mundo, las imágenes marianas se incrementaron. En muchos casos, como sucede con la Virgen y el Niño, la de la Leche, la del Carmen, del Rosario, del Pilar, de la Merced o la Inmaculada, los modelos proceden de España, dependiendo estas advocaciones de los elementos que acompañan a María o de las órdenes religiosas que la visten con su propio hábito. En otros, los nuevos tipos iconográficos se desarrollaron añadiendo algún rasgo distintivo –como el tocado emplumado de la Virgen de Pomata– o cambiando la advocación original por otra ligada al santuario en donde se venera la imagen o ha producido algún milagro, como testimonia Nuestra Señora de la Esperanza convertida en Virgen del Callao.

Con todo, a pesar de tal variedad de denominaciones y estilos, las pinturas expuestas pueden agruparse en dos tipos: El que muestra a María como una radiante y joven mujer, en su Inmaculada Concepción o Asunción a los Cielos, y el que la presenta como Madre -dolorosa o risueña- junto a su divino Hijo, como ya sucedía en el Medievo.

Ya sea que se manifieste como Reina de los Cielos –con corona, cetro, acompañada de ángeles y devotos, entronizada o hierática, al modo de las estatuas de culto con mantos cónicos– o con un aire más humano, accesible y tierno, toda efigie de la Virgen busca concitar la plegaria y brindar consuelo.



ANÓNIMO

El dogma de la Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo

Las imágenes de la Inmaculada Concepción de María tuvieron un origen tardío en el arte cristiano. Iniciado el debate teológico sobre tal misterio por dominicos y franciscanos en el siglo XIII, fueron éstos y los carmelitas quienes defendieron con más fervor que la Virgen había sido preservada del pecado desde su concepción divina.

Tras la formulación de la doctrina por Sixto IV en 1477 y la fundación de la orden de La Concepción en 1484, la devoción popular a la Inmaculada se extendió por el orbe católico con imágenes alusivas a tal misterio. En ellas la Virgen aparecía rodeada por los símbolos de las letanías o con filacterias que la proclaman *Tota pulchra*. Pura y sin mancha se exalta a la novia del Cantar de los Cantares. Éste y el Apocalipsis son las fuentes bíblicas primarias para la representación de la Inmaculada Concepción.

La descripción apocalíptica de la “mujer cubierta de sol y la luna a sus pies, y en su cabeza una corona de estrellas” sirvió desde fines del siglo XV de inspiración para plasmar a María Inmaculada rodeada de símbolos extraídos del Cantar de los Cantares. Éstos fueron popularizados por las *Letanías lauretanas* desde 1576. La celebración de la fiesta de la Purísima en el Virreinato del Perú desde 1618 y la obtención por Felipe IV en 1661 de una bula papal sobre la Inmaculada Concepción de María propició su representación en los reinos hispanos, de los que se la proclamó patrona en 1760.

De entonces parece ser esta pintura en la que la Santísima Trinidad bendice a la Inmaculada. Atribuida por los Mesa a Berrío y copia de alguna estampa a juzgar por la detallada presencia de santos –desde san Agustín y el papa Gregorio Magno hasta los grandes doctores de la iglesia, dominicos, franciscanos y santa María de Agreda– que defendieron con distintos argumentos el privilegio inmaculado de María. Bajo ella, vencido aparece el dragón, imagen de la pérfida serpiente del Paraíso. Alrededor, a la izquierda y de abajo arriba, aparecen la Mujer del Apocalipsis y conocidos símbolos marianos extraídos de las letanías como el espejo sin mancha, el lirio entre espinas, la fuente de la gracia, María concebida por la palabra divina, la esposa del Cantar de los Cantares y el arca de la alianza. A la derecha, cerca del Creador, se incluyen el vaso insigne de devoción, la Ciudad de Dios, el olivo abundante, la nave de salvación, el sol resplandeciente, la palmera exaltada, la torre de David y la rosa.



LÓPEZ DE CASTRO, FRANCISCO

La Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo

Entre las numerosas imágenes dedicadas a la Inmaculada sobresale por sus dimensiones y factura este lienzo firmado por Francisco López de Castro.

Se trata de un pintor español que posiblemente aprendió el oficio en Sevilla antes de trasladarse al virreinato peruano. Por las obras que firmó y se le atribuyen parece que trabajó en Potosí y La Plata entre 1670 y 1680. Pudo, por tanto, haber conocido la obra de Zurbarán, Valdés Leal y Murillo, activos en la capital andaluza a mediados del siglo XVII. Sus ecos, junto con el de los italianos manieristas a los que parece deber el esbelto canon corporal y el firme dibujo, se perciben en este luminoso cuadro cuyos desperfectos no opacan su belleza. Algunos de sus elementos se repiten en otras representaciones de la Virgen con ángeles conservadas en Potosí (Casa de la Moneda, Sta. Teresa) y La Paz.

Conforme a las recomendaciones dadas por Pacheco en su *Tratado de la Pintura* la Virgen aparece joven, con larga melena, túnica blanca y manto azul. La cinta roja que ciñe su cintura suele interpretarse como una referencia a la concepción divina, diferenciándola de otras imágenes de la Virgen flotando sobre la tierra las referencias visuales a sus atributos tomadas de fuentes bíblicas. Algunos, como la ciudad de Dios, el árbol de Jessé, el jardín cerrado, el pozo de aguas vivas y la fuente de los huertos aparecen en el difuminado paisaje del inferior del cuadro, como es común en las versiones de Zurbarán. Otros, como la palma exaltada, la rosa mística, el lirio del valle, la virginal azucena, el espejo sin mancha, la puerta del Cielo, la escalera a Dios, el templo del Espíritu Santo o la estrella del mar, aparecen sostenidos triunfalmente por los angelitos que la rodean mientras ella, enviada por Dios y protegida por el Espíritu Santo, desciende de los cielos.

La difusión del rezo de las letanías de la Virgen de Loreto en 1576 contribuyó a que tales símbolos aparecieran envolviendo la figura de la Inmaculada en obras elaboradas en la primera mitad del siglo XVII, en tanto que las plasmadas tras el reconocimiento papal del privilegio inmaculista de María en 1661 suelen prescindir de tales símbolos y concentrarse en los propios de la Mujer del Apocalipsis.



ANÓNIMO

La Anunciación

Óleo sobre lienzo

El anuncio a María de su próxima maternidad constituye para los cristianos un momento fundamental en la historia de la Salvación. Aceptando, tras el sobresalto inicial, la propuesta traída por el arcángel Gabriel, la Virgen hace posible la encarnación del Verbo divino y, con ello, la Redención prometida a los primeros padres.

Se entiende, pues, que tal escena haya sido plasmada desde antiguo, siendo la de la basílica de Sta. María la Mayor en Roma, tras la proclamación de María como Madre de Dios por el Concilio de Éfeso del 431, una de las primeras. Por aquel entonces primaba la descripción inspirada en los Evangelios apócrifos que señalaban que la Virgen se hallaba tejiendo el velo púrpura del templo de Jerusalén cuando escuchó el saludo del arcángel. Y así se plasmó habitualmente en el arte del Oriente ortodoxo. En cambio, en Occidente prevaleció desde el siglo XI la interpretación propuesta por los Padres de la Iglesia aquí presente: María se hallaría meditando en la profecía de Isaías que anunciaba que una virgen daría a luz cuando recibe la visita de Gabriel.

En el periodo gótico, entre el siglo XII y el XV, la escena fue habitual en relieves y pinturas dedicadas a la vida de Jesús. Cuando, como aquí, se completa con la aparición de la luminosa paloma, hemos de entender que Cristo se ha encarnado en María. A la pureza de ésta alude la azucena que le tiende el arcángel quien, a pesar de su jerarquía, se inclina reverentemente hacia ella, reconociéndola como Madre de su Señor.

Se cumple así la palabra del arcángel al anunciar, señalando al Cielo: "El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra". Éste se manifiesta en lo alto, bendiciendo y enviando los rayos de su gracia hacia María. Le acompañan unos ángeles que celebran el transcendental instante echando rosas a la Virgen. En señal de aceptación de la propuesta divina, ésta a menudo cruza sus brazos humildemente sobre el pecho, pero en este lienzo –como ya había hecho en el *Quattrocento*– coloca una mano sobre el libro sagrado, levantando la otra en señal de acatamiento de la voluntad divina.

Aun desconociéndose fecha y autor, el rico brocado de oro que recubre las ropas de los personajes permite apreciar el influjo cuzqueño experimentado por muchos pintores de Charcas en el siglo XVIII.



ANÓNIMO

Nacimiento de Cristo con adoración de los pastores

Óleo sobre lienzo

Atribuido a Berrío o a algún seguidor suyo por Mesa y Gisbert, este cuadro pintado al óleo sobre tabla repite, estrechándola, la composición de un grabado debido a Paulus Minguet y Irol. Tal artista español, escasamente conocido, parece que estuvo activo hacia 1730. Si lo asociamos a esta pintura es porque su nombre aparece consignado en un cuadro del mismo tema conservado en el Museo Histórico Nacional de Chile que añade en la base de la imagen un complejo villancico. A su vez, la estampa de Minguet parece inspirada en alguna pintura flamenca, a juzgar por la composición, el tratamiento costumbrista de la escena y paisaje o las ropas de los pastores.

La presentación del Niño, resplandeciente de luz y desnudo recuerda, junto con la adoración que le rinden, además de los pastores, san José y María, la interpretación que en el siglo XV brindaron del tema maestros flamencos como Hugo Van der Goes o Hans Memling. Deriva de la visión de santa Brígida de Suecia, quien contempló al Niño desnudo en el suelo irradiando una luz divina mientras su madre se postraba a adorarlo, en vez de envolverle en pañales.

Asimismo, las actitudes dispares de la mula -que persiste en comer la paja del pesebre, ajena al milagroso nacimiento- y el buey -que mira atentamente al pequeño Jesús- derivan de pinturas flamencas como las mencionadas y tienen un claro valor simbólico. La necesidad de la mula, que desconoce en Jesús al Cristo prometido, fue interpretada por la Iglesia medieval como una referencia al pueblo hebreo que ignoró el nacimiento del Mesías; por el contrario, el manso buey simboliza a los cristianos que reconocieron en él al Verbo divino.

Igualmente posee valor simbólico el sacrificio del cordero que efectúa el pastor de la izquierda. Bajo el aspecto de una escena costumbrista, sirve, a su vez, para recordarnos el carácter redentor del Nacimiento de Cristo, sacrificado en la cruz como víctima propiciatoria del pecado humano. También pintores flamencos de la segunda mitad del siglo XVI como P. Aertsen y J. Beukelaert disfrazaban de costumbrismo las escenas de la vida de Cristo. Todas las razones aducidas justifican el origen flamenco del tema de esta pintura que, por los rasgos de algunos personajes recuerda las formas de Holguín y podría, por tanto, estar relacionada con el estilo temprano de Miguel de Berrío.



ANÓNIMO

Lactancia de la Virgen María al Niño Jesús y a san Bernardo

Óleo sobre lienzo

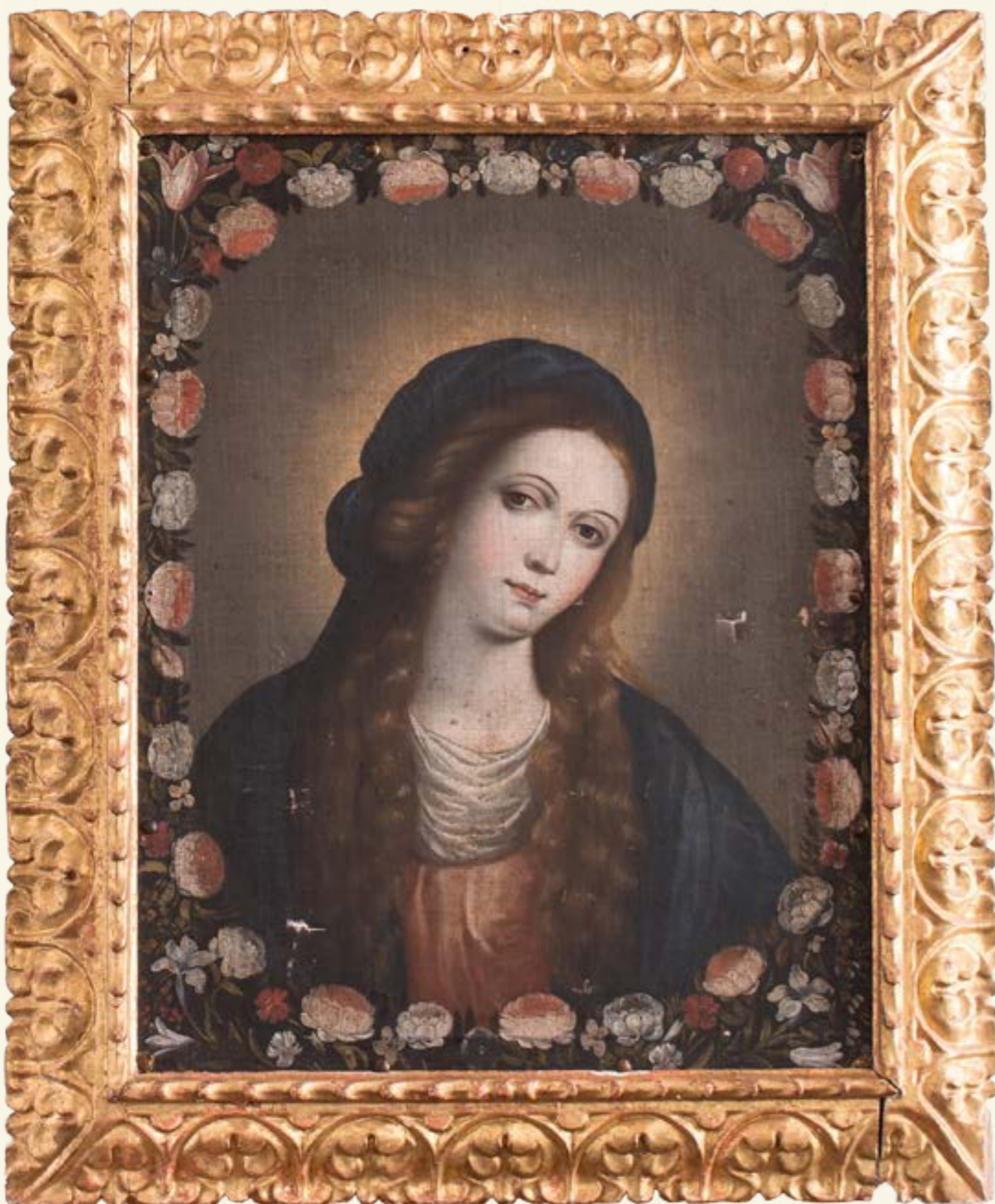
A pesar de identificar algunos al santo que lacta como san Pedro Nolasco, tanto la ausencia del escudo de la Merced en sus ropas, como la de cualquier referencia a tal portento en su vida, impiden considerarlo el representado. La sorprendente imagen de la Virgen dando de lactar al Niño y a un anciano monje de hábito blanco tiene su origen en una visión de san Bernardo de Claraval. Se cuenta que estando preocupado por tener que predicar para un obispo, se quedó dormido tras rezar a la Virgen. En el sueño, “Nuestra Señora le puso el santo pecho en la boca y le enseñó la divina ciencia”. De ahí que se lo conozca como el “Doctor Melífluo”, por ser su elocuencia “dulce como la leche” en los sermones y laudes que dedicó a la maternidad virginal de María.

La fuente literaria de esta mística lactación deriva de un Sermón que dedicó a la Asunción de la Virgen en el cual proclama que “a todos ofrece el más humano abrigo y el néctar de sus pechos”. La inspiración iconográfica, en cambio, podría hallarse en las representaciones góticas del Juicio Final en las que María muestra a su Hijo los pechos que lo amamantaron al interceder por los pecadores. Igualmente es posible que el ejemplo de “La caridad romana”, en la que una piadosa mujer amamanta en la cárcel a su anciano padre, haya influido en esta tardía imagen barroca.

Su representación más antigua está en una tabla cisterciense catalana del 1290. No es de extrañar, por tanto, que el tema se haya plasmado desde el siglo XV en monasterios de monjas bernardinas, popularizándose a raíz de la Contrarreforma en el ámbito católico hispano, flamenco y alemán. Por lo general, san Bernardo sólo recibe en sus labios un chorro de la leche virginal; sin embargo, ya en un antependio catalán del siglo XVI dedicado a él, éste, arrodillado y orando, bebe ávidamente la leche de María.

Así sucede en esta pintura en donde la Virgen, encumbrada entre las nubes del Cielo, abraza amorosamente tanto al devoto santo como al Niño. A ambos ofrece sus pechos mientras les contempla y diversos ángeles, admirados, les envuelven.

La composición es muy similar a la de un lienzo debido al cuzqueño Mauricio García conservado en la Casa de la Moneda de Potosí y fechado en 1752. De dimensiones análogas a la obra del Museo Charcas, añade a san Juan de Dios y san Francisco de Paula, además de la corona celestial y la paloma del Espíritu Santo sobre la Virgen. Es posible que ambas piezas sean obra del mismo taller de este artista de limitado talento. Su producción fue exorbitante, exigiéndosele en un contrato pintar para un mercader en 1754 más de cuatrocientos cuadros en siete meses y por un precio muy bajo.



ANÓNIMO

La Virgen del Callao

Óleo sobre lienzo

Fueron muchas las advocaciones marianas desarrolladas en las tierras del Nuevo Mundo. Los nuevos tipos iconográficos se desarrollaron añadiendo algún rasgo distintivo –como el tocado emplumado de la Virgen de Pomata– o cambiando la advocación original por otra ligada al santuario en donde se venera la imagen o se ha producido algún milagro. Así sucede con Virgen del Callao, una imagen barroca de Nuestra Señora de la Esperanza que pasó a denominarse así en virtud del prodigio acontecido con ella el 29 de septiembre de 1679, cuando en el Colegio de la Compañía de Jesús de dicho puerto limeño la pintura empezó a llorar.

Testimonio de la enorme devoción que tal imagen milagrosa despertó, fueron las muchas copias que se hicieron de ella en el Virreinato del Perú. Algunas de ellas se conservan en este museo. Como puede apreciarse, todas se rigen por la misma composición y repiten la misma postura, con la cabeza ligeramente ladeada y una compasiva mirada llena de dulzura. Basta compararlas con la pintura de cuerpo entero de la Purísima Concepción coronada como reina de los Cielos presente en esta misma sala para advertir que el tipo iconográfico deriva de ésta, pero reduciéndolo a una imagen de busto, desprovista de todo signo de celestial majestad, aunque exaltada en algunas versiones por la orla de flores distintiva de la pintura flamenca del siglo XVII.

Algo similar sucede con la imagen de **María Tota Pulchra** exhibida en la sala. Como se ha explicado al tratar de la Inmaculada, la advocación latina está tomada de la alabanza que el Esposo dirige a su Amada en el Cantar de los Cantares, al decir de ella “Toda hermosa eres, amiga mía, y mancha no hay en ti”. El texto latino corre por una filacteria entrelazado con el creciente lunar que, acompañado de las rosas, los lirios, la túnica blanca, el manto azul, la paloma del Espíritu Santo y el dorado resplandor que aureola su cabeza nos advierte que estamos, una vez más, ante la figura de la Inmaculada Concepción.



ANÓNIMO

La Adoración de la Eucaristía y la Coronación de la Virgen de Guadalupe por la Santísima Trinidad

Óleo sobre lienzo

Obra de marcado sentido dogmático es ésta que presenta arriba la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad y abajo la adoración de la Eucaristía por Don Isidro Binsa y Dña. Ana Gusmán acompañados por otros miembros de su familia.

La pieza, de autor anónimo, podría ser de fines del siglo XVII. Así se deduce de las ropas de los donantes, con amplias mangas hendidas y cuellos rectangulares de encaje los varones y las damas con escote recto y el mismo tipo de mangas. La indumentaria de los primeros es similar a la de los ángeles arcabuceros de Calamarca y a la del entonces rey Carlos II de España, en tanto que la de Dña. Ana se asemeja a la de la benefactora del convento de Sta. Teresa de Potosí. Como dichas obras se pintaron hacia 1680, es plausible que del mismo tiempo sea esta pintura.

A su buena factura hay que sumar el valor de los retratos de quienes la encargaron y, sobre todo, su interés iconográfico. La adoración de la Eucaristía, expuesta en la custodia dorada central, testimonia una devoción comparable a la de los monarcas hispanos desde los tiempos de Felipe IV. Precisamente, en la defensa que de ella hace Carlos II, se exhibe una custodia muy similar a la de la catedral de Sucre.

En estrecha relación a esta sede está la Virgen con el Niño que centra la composición, alineada con la custodia eucarística y coronada por la Trinidad. Se trata de una copia o “retrato fiel” de la Virgen de Guadalupe que pintó en 1601 Fray Diego de Ocaña y desde entonces se venera, cada vez más ornada por las joyas de sus devotos, en la capilla de la catedral. Es la intensa devoción sentida en la sede de la Real Audiencia la que explica la presencia del Niño Jesús en la escena de la Coronación de la Virgen. Ésta se manifiesta usualmente como la Inmaculada, y a ella hacen referencia el creciente lunar y los tres querubines que sirven de peana a María. Se trata de una representación poco usual, pero admisible para aseverar la maternidad divina de la Inmaculada.

Así lo reconoce hacia 1640 el tratadista y pintor Francisco Pacheco. A ella van dedicadas las palabras que brotan de las bocas de los donantes: “Paraíso y delicia de las almas, será de la mayor magnificencia” y “Divino Erario de todas las maravillas, María que engendró a Dios es”. El mismo autor recuerda que al misterio de la Santísima Trinidad se lo puede mostrar con tres figuras iguales provistas de coronas y cetros, “con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas Personas”.



ANÓNIMO

La Virgen de la Candelaria

*Escultura y pasta
Hornacina tallada y dorada en madera*

La intensa devoción que católicos del orbe entero dedicaron a la Virgen desde el periodo medieval se manifestó en innumerables imágenes de culto y advocaciones marianas. Con la llegada de los evangelizadores al Nuevo Mundo éstas se incrementaron, pues a las devociones ya conocidas en el Viejo Mundo se sumaron otras muchas propias de estas tierras. A menudo también las antiguas se funden con las nuevas en imágenes de culto que fueron objeto de tan intenso fervor que sus representaciones fueron copiadas como auténticos “retratos” a petición de sus devotos por pintores que las copiaron repetidamente.

Tal fue el caso de la Virgen de la Candelaria que aquí se exhibe, cuya cartela inferior afirma que se trata del “Verdadero retrato de la milagrosa y aparecida imagen de Nuestra Señora de la Candelaria de Turquí que se venera en la iglesia del Santísimo Señor Salvador de las Salinas de Yocaya. A devoción del Doctor Don Manuel Grandidier y Echevarría. Año de 1804”.

Identificando a la Virgen inmaculada con la Sabiduría que acompaña al Creador, la cita que corre por la parte superior tomada del Eclesiastés proclama que en ella se halla la gracia de todo camino y verdad, junto con la esperanza de todo camino y virtud. Las palabras de San Bernardo en latín que la acompañan coinciden en exaltar a María como el instrumento que hizo posible nuestra redención.

La contemplan desde abajo san Bernardo sosteniendo la pluma y un libro en referencia a los loores que dedicó a la Virgen, además de la maqueta eclesial alusiva a la orden del Císter fundada por él. En frente, san Francisco enarbola el estandarte rojo con el anagrama IHS que proclama a Jesús como Salvador de la humanidad.

Conforme a la advocación, la imagen cónica de la Virgen –coronada y cubierta con el manto de la talla venerada en Yocalla- porta la candela encendida que le da nombre. Hace ello referencia a la fiesta de la Purificación de María y la Presentación del Niño Jesús en el Templo de Jerusalén, en la cual los humildes padres ofrecieron la canastilla con tórtolas que también lleva la imagen en su diestra. Con la otra mano sostiene a su divino hijo, con orbe y corona en señal de su dominio sobre el mundo y vestido, como la imagen de culto en que se inspira, a la usanza del siglo XVIII.



ANÓNIMO

La Virgen del Rosario

Óleo sobre lienzo

Al igual que las pinturas de la Virgen de la Candelaria y de Guadalupe coronada por la Trinidad aquí presentes, también la de la Virgen del Rosario copia una imagen anterior. Así lo indica la disposición cónica de su silueta, propia de los mantos con los que la piedad barroca cubrió las imágenes talladas, como sucedió con la de Copacabana esculpida por el indio Francisco Tito Yupanqui. Redunda en ello el cortinaje que le respalda, propio de las hornacinas en las que se exponen las imágenes santas. Igual hicieron el pintor indio Luis Niño al “retratar” en la Virgen de Sabaya conservada en la Casa de la Moneda de Potosí una imagen enviada desde Roma por Carlos V con motivo del “descubrimiento de estos reynos” y Nicolás Ecoz, en 1709, al pintar la “imagen de la milagrosa Virgen del Rosario que se venera en...Santo Domingo de...Potosí”.

Distingue a tales imágenes de otras muchas de similar y hierática composición el rosario sostenido por la Virgen. Se trata de una variante de la Virgen de la Misericordia que ya en el siglo XV extendía su amplio manto sobre toda la humanidad en señal de su maternal protección rodeada de un rosario. Nace éste en su temprana forma de la guirnalda de rosas con las que se identifica a María, atribuyendo la tradición a santo Domingo su rezo articulado en los quince misterios de la vida de la Virgen.

Establecida su fiesta por Pío V, quien atribuyó la victoria de Lepanto (1571) sobre los turcos a los rezos de las cofradías marianas, fueron los dominicos quienes extendieron su rezo por América. No ha de extrañar, por tanto, que en otra pintura de esta sala conocida como “La Virgen de Pompeya” por copiar una estampa con tal advocación, sean los más destacados miembros de la orden, santo Domingo de Guzmán y santa Catalina de Siena, quienes reciben devotamente los rosarios que les entregan María y Jesús en una celestial aparición. La gran corona de rosas portada por los ángeles hace referencia al origen del nombre, en tanto que los hábitos blancos, el lirio y la corona de espinas permiten identificar a los santos dominicos.

Popularizado el rezo desde el siglo XVI, las imágenes dedicadas a la Virgen proliferaron por estos virreinos durante el siglo XVII. En Bolivia destaca el ciclo que, inspirado en grabados de Wierix, pintó Leonardo Flores para la iglesia de Puerto Acosta, al mostrar a la Virgen del Rosario con la ilustración de la Salve Regina.



ANÓNIMO

La Virgen, el Niño Jesús y san Antonio de Padua

Óleo sobre lienzo

Conocido como el santo de Padua por haber predicado y muerto en 1231 en dicha ciudad italiana, este popular franciscano nació en Lisboa en 1195 y tuvo por nombre Fernando hasta que tomó el hábito de tal orden en 1221. Tras predicar por la península Ibérica, llegó a Italia, en donde, tras estudiar teología, san Francisco le ordenó que ejerciera el ministerio pastoral por varios lugares de dicha península y por Francia.

Habiendo obrado en su corta vida muchos milagros, fue canonizado al año de su muerte. Se le representa con el áspero hábito franciscano, joven y de rostro redondeado, pero a pesar de señalar sus biógrafos que era grueso de aspecto, los artistas le mostraron siempre con aspecto agraciado. Aunque las escenas más notables de su vida y milagros empezaron a representarse en el siglo XIV, sólo a partir del siglo XVI pintores e imagineros lo mostraron sosteniendo al Niño Jesús. Éste es, junto con el libro en el que a veces se posa -por predicar el santo sobre el dogma de la Encarnación- y la vara de azucenas -en referencia a su pureza-, su principal atributo. Se inspira su presencia y su afectuosa relación con san Antonio tanto en lo relatado por un testigo que lo albergó en Francia y le vio besando al Niño, como en la milagrosa visión que tuvo el santo al contemplar a la Virgen entregándole al pequeño Jesús en sus brazos.

En España, el Greco, Alonso Cano y Murillo destacan entre los más conocidos intérpretes de dicha escena. En los virreinos americanos gozó igualmente de interés en los conventos franciscanos. Así lo certifica esta pintura al óleo -acaso del siglo XVIII- atribuida a un artista anónimo de la Escuela de Charcas. En ella se advierte a la Virgen entre nubes y rodeada de angelitos, admirados al ver al Niño Jesús a punto de abrazar al santo mientras éste le sostiene devotamente en un lienzo blanco. La escena tiene lugar en una alcoba con la puerta entreabierta, en referencia a que pudo ser observada por el devoto amigo de san Antonio antes citado. Tendidos en el suelo se muestran los otros dos atributos característicos de éste: el libro abierto y las azucenas.



ANÓNIMO

Santa Rita de Casia

Óleo sobre lienzo

Rita de Casia fue una italiana nacida en la primera mitad del siglo XV que falleció en 1456 tras haber sido sucesivamente doncella, esposa, viuda y monja. Nacida casi milagrosamente de padres largo tiempo estériles, fue casada –apenas adolescente– contra su voluntad con un hombre violento que la maltrató hasta que fue asesinado. Su profunda caridad le llevó a sufrirlo con paciencia, a perdonar al homicida y a preferir la muerte de sus propios hijos antes de que, por venganza contra tal asesino, condenasen sus almas. Habiendo perdido a su familia ingresó en el convento de las agustinas de Casia. Un día, meditando en el dolor de la Pasión de Cristo, pidió a éste que le dejara experimentarlo. Atendiendo su ruego, una espina de la corona del crucificado se clavó en su frente y le produjo una herida infectada que le causó un intenso dolor hasta su muerte. En ese día final pidió que le trajesen una rosa y, a pesar de estar en invierno, un milagro hizo que ésta floreciese. Por todo ello, a pesar de su tardía canonización, ya desde su beatificación en 1627 se la invoca como abogada de las causas imposibles y contra la viruela a causa de la pústula sobre su frente.

Desde el siglo XVII se la ha representado en éxtasis, contemplando el crucifijo de donde sale la espina que se clavará en su frente. Más comunes son las imágenes devocionales que, como ésta del siglo XVIII, pintada con aplicaciones de flores doradas sobre el hábito negro con cinturón propio de la Orden agustina, la muestran de medio cuerpo con los atributos relativos a su vida religiosa. Al igual que la obra que le dedicó L. S. Carmona en 1754 para una iglesia madrileña, la aquí exhibida sostiene un crucifijo y tiene una espina en su frente. En recordatorio de su origen, la corona de espinas de la Pasión ciñe su cabeza.



ANÓNIMO
La Dolorosa
Óleo sobre metal



ANÓNIMO
La Virgen de las Rosas
Óleo sobre lienzo



ANÓNIMO

La Virgen, el Niño Jesús y los Ángeles
Óleo sobre lienzo

M^a Margarita Vila Da Vila,
Dra. en Historia del Arte y
Docente Emérita de la U.M.S.A.
La Paz, junio de 2019



Detalle de escritorio
Ensamble e incrustación de madera

MUSEO COLONIAL CHARCAS

Calle Bolivar N° 698 -Telf.:(591-4) 64 56100 - Fax (591-4) 64 41541
Casilla de Correo # 212 - Email: museocolonialcharcas@gmail.com
Sucre - Bolivia

