

# APUNTES PARA UNA ICONOGRAFÍA DEL MILENIO EN LOS ANDES

José E. Burucua y Andrea Jauregui

Universidad de Buenos Aires - Fundación TAREA

La cuestión del milenarismo en la América colonial es hoy uno de los asuntos más debatidos por la historiografía. Si bien los trabajos de Bataillon, Lafaye y Phelan<sup>1</sup> han demostrado la presencia y el influjo poderoso que tuvo el pensamiento quiliástico de cepa joaquinita y franciscana en la cultura cristiana de Nueva España, el caso andino se presenta bastante dudoso y complejo. Los estudios de Wachtel y de Stem en los años 70 parecían haber despejado el camino hacia una interpretación en clave precisamente milenarista del movimiento del *Taqui Onqoy*<sup>2</sup>. Se llegó a hablar de un milenarismo indígena y quizás prehispánico que, a partir de 1560, habría sido fecundado por las ideas apocalípticas del cristianismo. Ambas vertientes se habrían unido, según esta perspectiva, hasta formar una corriente quiliástica propia de la América colonial, cuyas manifestaciones literarias se encontrarían en la obra de Pachacuti y Guamán Poma, y sus exteriorizaciones políticas habrían ocurrido en los movimientos de José Santos, Atahualpa y de Tupac Amaru.

Pero últimamente, estudios realizados en la Universidad de Navarra y, sobre todo, los trabajos de Enrique Urbano y Gabriela Ramos, investigadores del centro Bartolomé de las Casas en el Cuzco, han instalado fuertes dudas acerca del significado del *Taqui Onqoy* y de la posible difusión del joaquinismo en los Andes<sup>3</sup>. A decir verdad, la única prueba fehaciente de la circulación de noticias sobre el abate de Fiore y su relación con la orden franciscana es la relectura que Héctor Schenone ha hecho de dos episodios en las series iconográficas dedicadas al santo de Asís. La versión quiteña de una primera

escena sobre la profecía de la venida de San Francisco muestra a Joaquín contemplando la figura de Francisco en una visión o presagio. Un cuadro del neogranadino Gregorio Vásquez muestra al abad entregando los retratos "anticipados" de los santos fundadores de las órdenes franciscana y dominica<sup>4</sup>. Este hallazgo de Schenone nos ha permitido reconsiderar y reagrupar ciertos *topoi* de la iconografía colonial con vistas a formar un conjunto de imágenes que participarían de cierta atmósfera milenarista.

Pero adelantémonos a las legítimas objeciones de razonamiento circular que pudieran hacérsenos a la manera de la crítica sagaz que Ginzburg ha hecho al célebre ensayo de Fritz Saxl sobre el arte de Holbein y la Reforma<sup>5</sup>. Pues estaríamos dando por sentado la realidad de un milenarismo activo en los andes para fundar la búsqueda de una iconografía de temple quiliástico, y luego demostrar gracias a ella el alto índice de componentes precisamente milenaristas que incluía la cultura cristiana americana de los siglos XVII y XVIII. Advuértase, sin embargo, que aún conservando el carácter hipotético de nuestro punto de partida, si obramos por aproximaciones sucesivas entre hechos comprobados (vale decir, proximidad de sitios donde se encuentran las imágenes, coincidencia en las fechas, presencia segura de libros en los mismos circuitos culturales por donde transitaban las representaciones pictóricas), armamos cadenas fácticas comprobables que otorgan coherencia significativa al corpus icónico así recortado, y que cobra un sentido unitario cuando se organiza en torno de las ideas de las postrimerías, del Anticristo y de la espera en la segunda venida de Cristo<sup>6</sup>. De modo que hemos partido de un eslabón blando, casi

<sup>1</sup> JACQUES LAFAYE, *Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

*Quetzalcoatl y Guadalupe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

JOHN LEDDY PHELAN, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World*. Berkeley - Los Angeles, 1970.

<sup>2</sup> NATHAN WACHTEL, *La visión des vaincus. Les indiens au Pérou devant la conquête espagnole. 1530-1570*. París, Gallimard, 1971.

<sup>3</sup> HENRIQUE URBANO, "Cristóbal de Molina, el cusqueño, negocios eclesiásticos, mesianismo y *Taqui Onqoy*", en *Revista Andina*, n° 15, pp. 265-283, Cuzco, 1990.

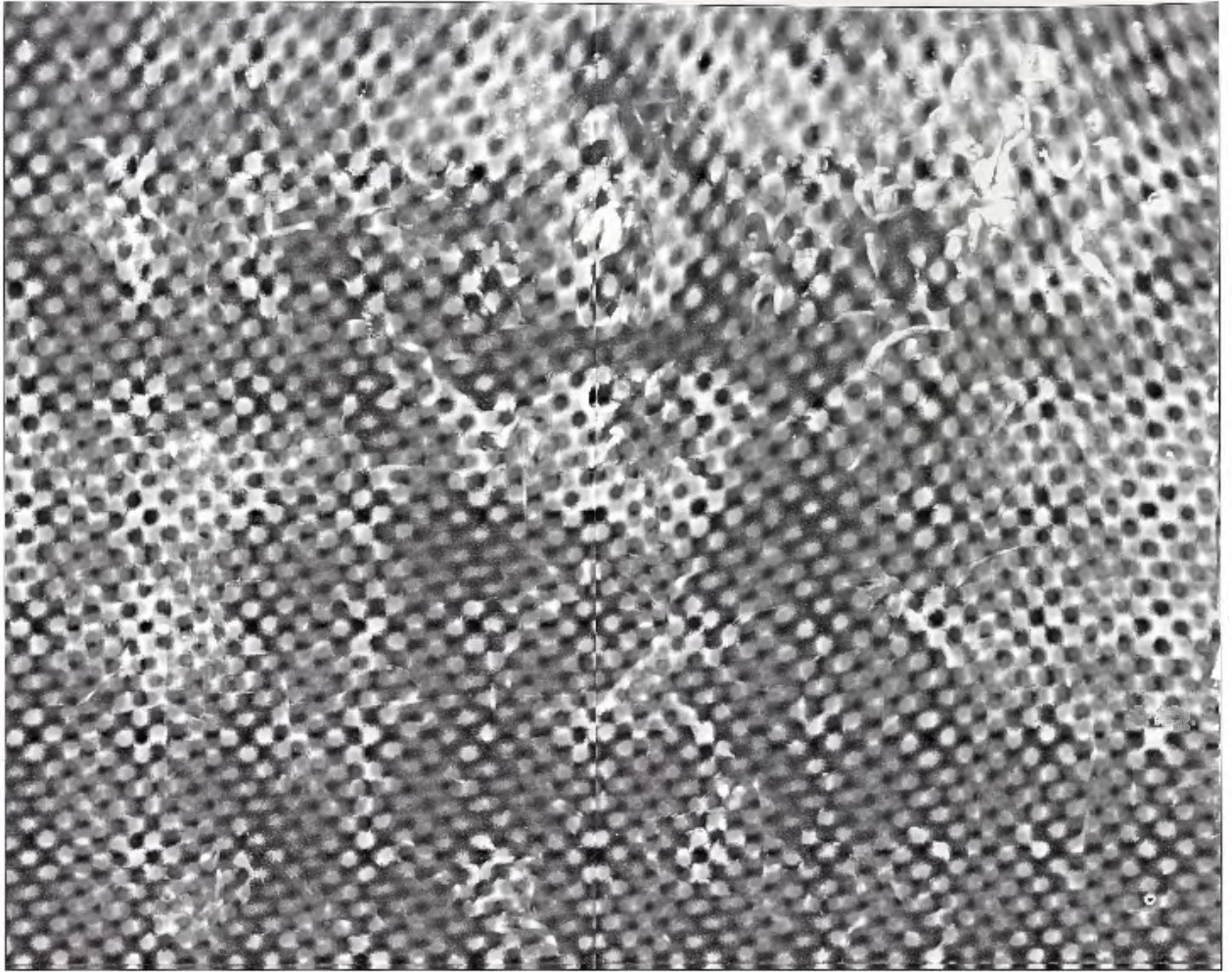
GABRIELA RAMOS, "Política eclesiástica y extirpación de la idolatría. Discursos y silencios en torno al *Taqui Onqoy*", en: *Revista Andina*, n° 19, pp. 147-169, Cuzco, 1992.

<sup>4</sup> HÉCTOR SCHENONE, *Iconografía del arte colonial*. Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1992, vol. I, pp. 334-337.

<sup>5</sup> CARLO GINZBURG, "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", en: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 50-52.

<sup>6</sup> JOSÉ EMILIO BURUCUA, "Angeles arcabuceros: milenio, Anticristo, judíos y utopías en la cultura barroca de América del Sur". En: *Revista Andina*, Cuzco, en prensa.





Lucha de San Miguel y los ángeles contra las huestes del demonio. (Parte superior). Iglesia de San Francisco  
Provincia de Córdoba

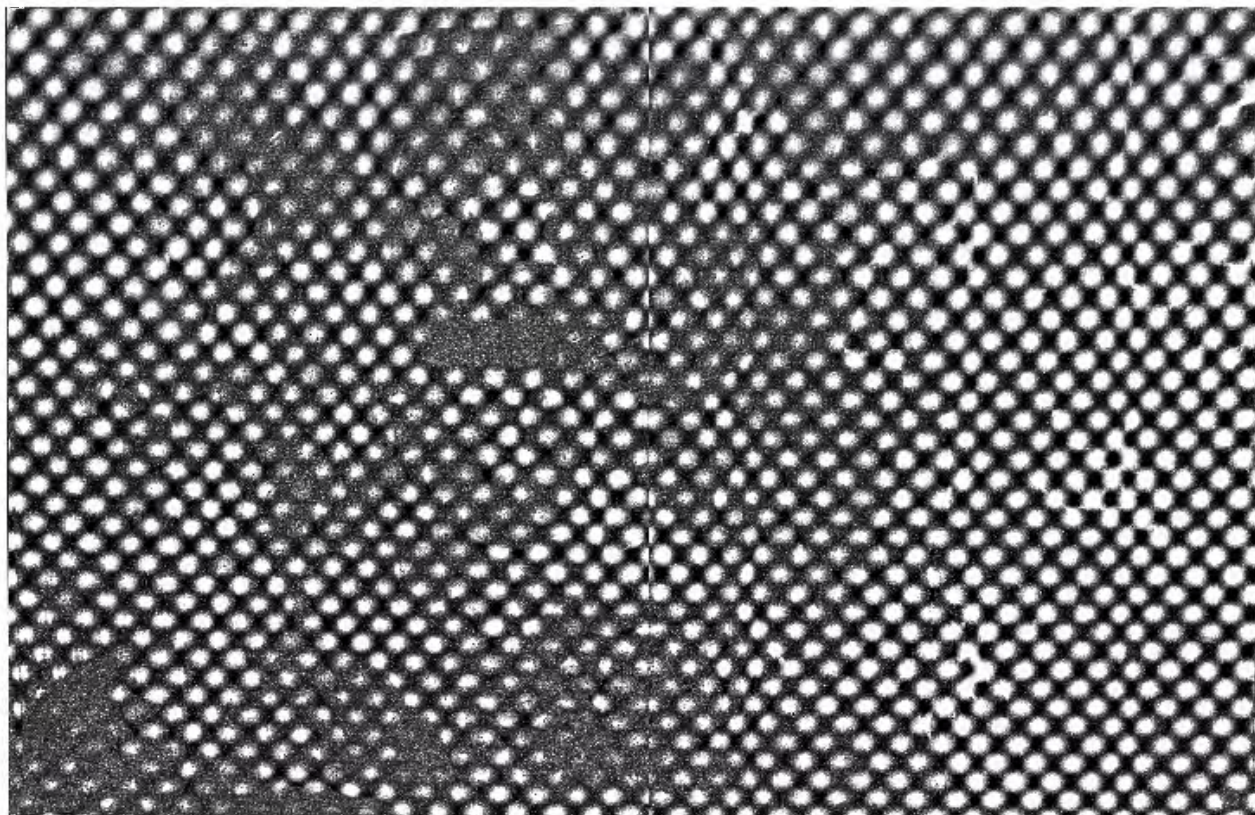
hipotético (el controvertido milenarismo andino colonial), pero hemos dotado a la cadena de otros eslabones que terminan volviendo sobre el primero y salvando sus debilidades. Estas operaciones nos han conducido, en otra sede, a reinterpretar los ciclos de ángeles arcabuceros del altiplano boliviano y de la puna argentina, y a unirlos con los conjuntos de postrimerías de Carabuco y Caquiaviri, estudiados por Mesa y Gisbert, y en forma muy particular al gran cuadro de la prédica del Anticristo que se halla en Caquiaviri<sup>7</sup>.

El objeto de la presente comunicación es incorporar algunas piezas recientemente restauradas en el taller de la Fundación TAREA a la constelación de obras emparentadas con posibles inquietudes quiliásticas en los Andes durante el último siglo de la dominación hispánica. Nuestro primer ejemplo es una lucha de San Miguel y los ángeles contra las huestes del demonio, que se conserva en el convento de

San Francisco en la ciudad de Córdoba. Este cuadro de gran tamaño había sido siempre catalogado y conocido como "*La caída de los ángeles rebeldes*". Un atento estudio de su composición y la ubicación de los pasajes bíblicos de sus inscripciones sugieren que en realidad se trata de la ilustración de la lucha apocalíptica contra el Anticristo. La inscripción que cruza la parte superior del cuadro está tomada de Apocalipsis 12, 7-12: "*Michael et ang[eli] eius praeliabantur cum dracone et draco pugnabat et angeli eius et non valuerunt neque locus inventus est forum [am]plius in coelo*" ("Miguel y sus Angeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus Angeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos"), y se complementa con la cita de Isaías en la sección inferior del cuadro: "*Quomodo cecidisti de coelo Lucifer qui mane oribaris veruntamen ad infernum detrheris in profundum laci- Isai[as] XIII*" ("Cómo has caído de los cielos Lucero hijo de la aurora"(...) "al infierno has sido precipitado a lo más hondo del pozo", Is. 14, 12-15). En el registro superior se encuentran Dios Padre entronizado, Cristo y la Virgen, identificada en este caso con la Mujer del Apocalipsis,

<sup>7</sup> JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Juventud, 1977, pp. 90-99.





Lucha de San Miguel y los ángeles contra las huestes del demonio. (Parte inferior).

quien ya ha dado a luz al hijo varón que, arrebatado para Dios y para su trono, había de regir a todas las naciones con mano de hierro (Ap. 12, 1-6). La interpretación canónica asocia a esta Mujer con la Iglesia. La idea de que se trata de una representación apocalíptica y no de la caída de los ángeles rebeldes se ve reforzada por la ausencia del Espíritu Santo, conforme al texto de San Juan. La composición de este registro recuerda a algunas representaciones cuzqueñas del Juicio Final, como la realizada por Diego Quispe Tito en 1675 en el Convento de San Francisco. Pero en este caso los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión han sido reemplazados por los ángeles de las postrimerías. Son ocho figuras angélicas, al igual que en Ap. 8, 3-5, texto en el cual aparecen siete ángeles con trompetas y uno portando un incensario. A la izquierda de Cristo, un ángel con un niño que lleva un pescado es Rafael, otro con vestimenta de diácono, un tercero con un incensario (“Vino entonces otro ángel y púsose ante el altar con un incensario de oro,...”) y el cuarto con una trompeta. A la derecha, un ángel con un libro (sexto ángel del Apocalipsis, quien hace comer el libro a San Juan, Ap. 10, 1 y ss.), otro con las manos en cruz sobre el pecho, un séptimo llevando banderola (podría ser Gabriel, si relacionamos esta iconografía con la de nuestros arcabuceros) y el último que empuña dos llaves (Abadón, ángel de la quinta trompeta, el que abre el pozo del abismo - Ap. 20, 2-3).

En la escena central se desarrolla la batalla: Miguel, el paladín de Dios, acompañado a cada lado por un ángel blandiendo una espada flamígera (¿doble figuración de Uriel?), hace retroceder en precipitada caída a las huestes del demonio, representado aquí como una figura alada de cola puntiaguda y cuernos en la cabeza. Otros seres demoníacos de piel amarilloverdosa, alas de murciélago, cabezas bestiales y colas enroscadas, se debaten en una composición abigarrada y de extraños escorzos, empujados por los ángeles hacia dos fosos en los ángulos inferiores del cuadro. Esta forma de representar a los demonios sigue las pautas establecidas por Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649): “Añado que también se pinta en otras varias formas, y en figuras humanas de hombres desnudos, secos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águilas y colas de serpientes (...)”<sup>8</sup>.

Indudablemente la figura de Miguel proviene de la tradición de Rafael y Guido Reni, muy frecuente en la pintura española del siglo XVII y en otros ejemplos cuzqueños; menos clara es la relación de la batalla misma con modelos europeos, dada la dificultad de establecer fehacientemente la circulación en América de ciertos grabados relacionados con el

<sup>8</sup> FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid, 1866, tomo I, p. 186.





Marcos Zapata. El Profeta Daniel. Iglesia de Humahuaca (Prov. de Jujuy)

tema. Algunos escorzos miguelangelescos recuerdan el tipo de figuración de Mateo Pérez de Alesio, fundamentalmente la de la contienda por el cuerpo de Moisés en la Capilla Sixtina<sup>9</sup>. La anatomía y ciertas

<sup>9</sup> JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT, *Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, UMSA, Cuadernos de Arte y Arqueología, nº 2, 1972.

actitudes de los demonios podrían relacionarse con aquellas del infierno pintado por Luca Signorelli en Orvieto. El recurso de transformar los genitales de los monstruos en caras de aves de rapiña, y ciertos gestos recuerdan un cuadro del siglo XVI del flamenco Frans Floris sobre la caída de los ángeles, de clara inspiración miguelangelesca. La composición general, la idea de una fuerza que hace caer a los



cuerpos hacia los fosos, las actitudes y contexturas de los cuerpos, son similares al grabado del francés Jean Mignon<sup>10</sup>.

Lo más llamativo de esta obra del convento franciscano es la rareza del tema tratado. No recordamos ningún otro ejemplo en la pintura andina colonial que, admitiendo como válida nuestra hipótesis iconográfica, ilustre este pasaje del Apocalipsis. Sí son frecuentes las representaciones del Juicio Final, y también las imágenes de la Mujer del Apocalipsis, fundamentalmente en obras que narran la visión de San Juan en Patmos, en las cuales la mujer está representada como una Inmaculada muchas veces alada, coronada por las doce estrellas, erguida, vencedora, sobre una bestia de siete cabezas o un dragón<sup>11</sup>. Tal es el caso de las "Inmaculadas" de Gaspar Miguel de Berrío (Museo Charcas, Sucre, mediados del siglo XVIII) y Vicente Albán (San Francisco de Cali, Colombia, 1787) y la "Visión de San Juan" de Melchor Pérez de Holguín (Iglesia de San Juan, Potosí). El único parecido encontrado -si bien sólo en cuanto al tema, ya no la composición- es un detalle de un *San Francisco recibiendo los estigmas* del siglo XVIII, atribuido a Marcos Zapata, perteneciente al monasterio de Santa Catalina en Cuzco, que ilustra una visión apocalíptica del santo en la cual ve a San Miguel en actitud combatiente empujando a los demonios hacia las fauces de un dragón. En esta obra también se encuentra la Mujer del Apocalipsis dándole el pecho al niño sobre una rosa, que podría ser una alusión al rosario.

Estimamos que este cuadro del convento cordobés pudo haber sido pintado hacia 1700 en círculos próximos al artista Quispe Tito, y creemos posible adscribirlo al clima milenarista del que hemos hablado, pues más que de una caída de los ángeles rebeldes en el origen de los tiempos, su tema parecería ser del último combate entre las fuerzas del bien y del mal en el fin de la historia.

Nuestro segundo ejemplo es la *serie de doce patriarcas, reyes y profetas de Israel* de la Iglesia de Humahuaca en Jujuy, uno de cuyos cuadros, el retrato del rey Josafad, está firmado por Marcos Zapata y fechado en el Cuzco en 1764. El conjunto está emparentado, por la composición general de las figuras y la iconografía, con otras series de personajes del Antiguo Testamento que se encuentran en los Andes peruanos: un grupo en la iglesia de Colcha, otro en el Beaterío de Nazarenas, un tercero atribuí-

do a Sinchi Roca en Cacta y un cuarto en la Catedral de Cuzco. Siempre es posible descubrir semejanzas entre ejemplos tomados de uno u otro corpus: el *Zacarías* de la Catedral es casi una réplica del *Jonatás Profeta* en Colcha; el *Josafad* asignado a Sinchi Roca y el *Moisés Profeta* de Colcha parecen copia de un mismo modelo; el *Samuel* de la Catedral se aproxima notablemente al *Samuel* de Humahuaca, en tanto que el *Jonás* de las Nazarenas lo hace con nuestro *Jeremías*. Destaquemos que las series de Sinchi Roca y de la Catedral carecen de inscripciones. Sí las tienen, en cambio, los cuadros de las Nazarenas, los de Colcha y los nuestros de Humahuaca; es fácil advertir entonces que se ha deslizado un equívoco en el grupo de las Nazarenas (la visión de Ezequiel se corresponde más bien con la de Zacarías), mientras que en Colcha prevalecen asombrosos errores iconográficos, v.g.: aparece un Jonatás Profeta inexistente en la Escritura, los "profetas" *Moisés*, *Natán* y *Ezequiel* ciñen corona de reyes; el llamado Moisés es en realidad una representación del rey Josafad en actitud de reverencia y meditación ante Moisés el legislador, la alegoría de la Justicia y un niño desnudo que quizás simbolice la inocencia protegida por el derecho. Nuestro conjunto de Humahuaca sería por consiguiente el único correcto desde el punto de vista iconográfico, pues las actitudes, visiones y atributos de los personajes se corresponden con los nombres inscriptos en las telas de acuerdo a los textos bíblicos. Esto plantea una cierta paradoja de difícil resolución. Expliquémonos: es posible suponer que las cinco series que hemos considerado proceden directa o indirectamente de una misma fuente, quizás de un grupo de grabados franceses o flamencos (obsérvese que el *Moisés* de la Catedral lleva escrito un texto en francés sobre las tablas: "*Pèche point. Ayme Dieu de tout ton coeur. Ayme ton prochain comme toy mesme. De ceux comandements dépend la loy*") de impronta manierista, fechables en torno a 1590-1600, en todo caso anteriores a Rubens. El *corpus* de Humahuaca es el único firmado y fechado (1764) y tal vez sea el más tardío. Por eso sorprende comprobar que el más alejado cronológicamente del origen conserva la mayor precisión iconográfica. Interesa subrayar que el caso de la serie de Colcha, con sus alteraciones de nombres, nos recuerda los problemas de la onomástica de los arcángeles arcabuceros y sus variaciones en apariencias caprichosas, debidas a confusiones fonéticas o conceptuales de los pintores que copiaban y recopiaban modelos.

Otra cuestión oscura es el porqué han sido reunidos personajes tan dispares del Antiguo Testamento: el patriarca Jacob, el legislador Moisés, el juez Samuel, reyes justos y réprobos, profetas. ¿Acaso los vincula el que todos ellos hayan previsto o siquiera vislumbrado la venida de Cristo?

<sup>10</sup> Publicado en: *The Register of the Spencer Museum of Art*, The University of Kansas, Volume VI, Nº 2, 1985.

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, Santiago SEBASTIAN, "European models in the art of the Viceroyalty of New Granada", en: *Barroco de la Nueva Granada. Colonial art from Colombia and Ecuador*. Americas Society, New York, 1992, pp. 26-27.

Sedecías, el rey cautivo y cegado por los babilonios, nos conduce con esta posibilidad. Nos inclinamos a pensar que, por lo menos, todos estos personajes dan cuenta de la tensión de un tiempo de advenimiento, tal vez apocalíptico (piénsese en el rey David acosado por la espada y la calavera de la peste, en las series de Nazarenas y de Humahuaca, o en la extraña iconografía del episodio de Daniel en el pozo de la serie jujeña, donde quien asiste al

profeta no es Hababuc, como establecen las Escrituras, sino Pedro, planteando, quizás, una relación temática entre los pasajes apocalípticos del libro de Daniel y los anuncios acerca de las postrimerías contenidos en la Segunda Epístola de San Pedro). Estas series del Antiguo Testamento también pueden inscribirse en la atmósfera religiosa transida por la angustia de las postrimerías y del milenio sobre la que venimos hablando.

## SUMMARY

Opposite to the millenarism derived from Joaquin de Fiore in sixteenth-century Mexico, the one developed in the Andes appears obscure and complex. It has been explained as an Indian millenarism which, since 1560, would have been expressed by the Christian apocalyptic ideas, ending up as a political movement. The authors comment eighteenth-century religious paintings, which they relate to the Andean millenarism.