



¿NO ESCUCHAS? ¿NO VES? INTERACCIONES ENTRE LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS POSTRIMERÍAS¹

GABRIELA SIRACUSANO / ARGENTINA

Toda vez que observamos las imágenes que circularon por el territorio sudamericano durante el período conocido como virreinal o colonial, nos enfrentamos al problema de su autoría, su datación, su proceso creativo, su significado, su uso, su materialidad... todos aspectos que, desde una mirada actual, se entrecruzan en una trama radial de preguntas que nos lleva por caminos insospechados. Los trabajos pioneros de Teresa Gisbert, José de Mesa, Héctor Schenone, Francisco Stastny o Santiago Sebastián nos revelan cuán ardua puede ser esta tarea en la que por ejemplo, para arribar a una interpretación iconográfica, se requirió poner en sintonía la imagen estudiada ya sea con imágenes presentes en diferentes repositorios, como con textos —impresos o manuscritos— también diseminados por diversos fondos. Una ebullición y revolución de ideas y representaciones que comienzan a movilizar nuestras mentes a medida que las palabras y las imágenes que alguna vez estuvieron juntas, en términos culturales, vuelven a reencontrarse para otorgarse mutuamente la cuota de significación que cada sistema ofrece. Por supuesto que no estoy diciendo nada nuevo. Creerlo así sería faltar el respeto a los esfuerzos de quienes sentaron las bases de esta metodología. Me refiero a Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, por nombrar solo a algunos de ellos. Tampoco voy a realizar en esta charla un análisis iconográfico, en sentido estricto, de las imágenes que hoy me convocan a hablar, es decir aquellas vinculadas a las Postrimerías o Novísimos. Los estudiosos que cité en el comienzo, junto con otros como José Emilio

Burucúa, Luis Eduardo Wuffarden, Ramón Mujica Pinilla, y muchos de los conferencistas que participan de este encuentro, han abordado estos problemas, más allá de que todavía resta mucho por hacer en este sentido.

En esta ocasión, mi interés se centrará alrededor de los textos presentes en estas representaciones. Me refiero a las palabras utilizadas en los lienzos como signos visuales autónomos que, interactuando con las imágenes, nos provocan diferentes interrogantes.

Vayamos por partes. Como sabemos, la mayoría de las imágenes que desplegaron el relato visual de las Postrimerías en el área andina exhiben la presencia de palabras, ya sea de manera aislada, en frases o párrafos. En algunos casos, las palabras acompañan y ayudan a restringir posibles interpretaciones de una imagen, como es el caso de la identificación de los pecados capitales en el Juicio Final de Curahuara de Carangas y en el lienzo de La Muerte de Caquiaviri (Fig. 1), donde éstas son separadas o distinguidas del espacio pictórico mediante pequeñas cartelas, o, como sucede en los Infiernos de Carabuco y Caquiaviri (Fig. 2), en los que, ya inmersas en el espacio de representación, designan y a la vez amplían —con la combinación de otros vocablos— las posibilidades iconográficas de dichos pecados. Otras veces, contribuían a titular y guiar el orden de lo representado y, por ende, el recorrido visual que debía seguir el espectador, como vemos en un pequeño lienzo de comienzos del siglo XIX, en el que las cuatro instancias, Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria, se presentan ordenados en cuatro cuadrantes².



Fig. 1 *Juicio Final*. Iglesia de Curahuara de Carangas. Detalle de la boca del Leviatán. Foto Gabriela Siracusano.

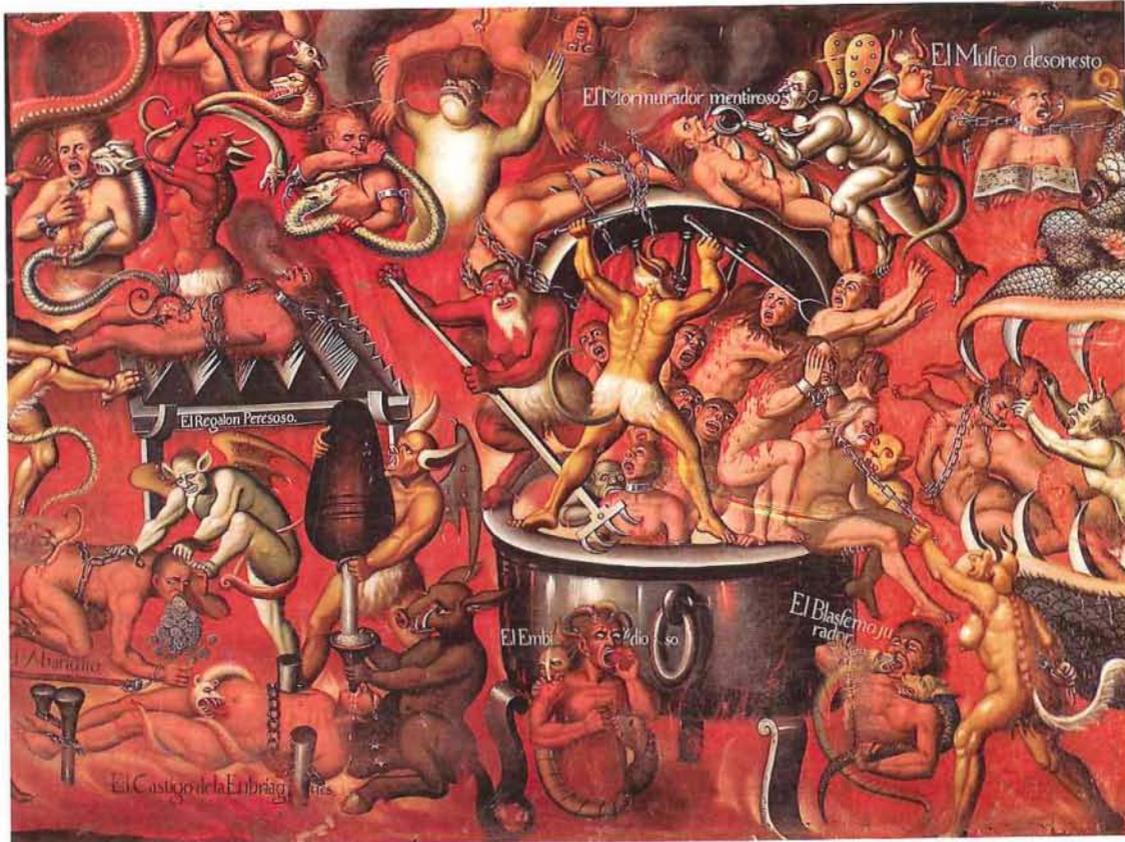


Fig. 2 *Infierno*. Iglesia de Caquiaviri. Detalle de inscripciones junto con pecados. Foto gentileza Carlos Rúa Landa.

En otros casos, se muestran como un conjunto de formato extendido que sirve a los fines de separar diferentes registros visuales en la composición pictórica, pero a su vez funcionan como un nexo lingüístico que, visualmente, pone en relación uno con otro, desde el punto de vista interpretativo. Tal es el caso de los lienzos del Infierno de Carabuco y de Caquiaviri, en los que una frase separa, pero a su vez conecta dos situaciones bien concretas: la de los placeres mundanos y las tentaciones, y la de los condenados al infierno, contribuyendo a transformar estos dos espacios compositivos casi en fórmulas proposicionales de un esquema condicional: “si tal cosa pasara...entonces...”, y a guiar, por lo tanto, un recorrido visual con dirección vertical, de arriba a abajo. Dirección que, como sabemos, también coincidía con el imaginario que ofrecían los descensos o catabasis en la cultura occidental. Asimismo, estas frases funcionaban como límite territorial de dos conjuntos binarios y opuestos, en un sistema simbólico que, como luego veremos, hundía sus raíces en la retórica y las artes de la memoria.

Otras veces, estas frases se despliegan en una disposición formal que genera ritmos sinuosos que se acercan a una representación visual del sonido musical o del emitido en el acto del habla. Así lo podemos observar en el Juicio Final de Carabuco (Fig. 3), en el que las palabras se ondulan, giran, suben y bajan, como en un pentagrama ideal, como una melodía. Una identificación musical que se repite en aquellas frases que emulan los sonidos celestiales de trompetas de los ángeles que anuncian el Juicio en las obras de Pérez Holguín y Carabuco. Ver, leer y escuchar parecen también remitir a la presencia de dos tradiciones, una procedente de la retórica mnemónica, en la que la música aparecía como un elemento fundamental, y otra ligada a antiguas prácticas nativas³. Por otro lado, otras formas verbales con alusiones a la palabra emitida por una voz se repiten dentro de filacterias que salen de las trompetas sostenidas por ángeles –en contrapunto solista con el coro musical celestial– (Juicio Final de Caquiaviri y Melchor Pérez Holguín), de la boca de justos y pecadores, quienes ya demuestran su amor a Dios, como se resignan y lamentan de su destino (Muerte de Caquiaviri), como de la boca de santos, la Virgen, Cristo y Dios Padre, en un diálogo que conjuga la solicitud de salvación con la absolución del Padre (Muerte de Caquiaviri) y del Hijo (Juicio Final de Caquiaviri). En el caso del lienzo de la Muerte de Caquiaviri, estas voces dentro de filacterias encuentran su contraparte en las de los demonios, de cuyas bocas salen aquellas razones que justificaban que el alma quedara en sus manos. Razones expuestas, como en un juicio, mediante frases que comien-



Fig. 3 *Juicio Final*. Iglesia de Carabuco. Detalle de frase que, formalmente, imita la cadencia de una melodía. Foto gentileza Carlos Rúa Landa.

zan con la palabra hablada y se completan con la palabra impresa en las páginas de libros sostenidos por sus garras. Un recurso, el de la presencia bibliográfica, que también aparece en otras escenas como las del Juicio Final de Pérez Holguín o el de Carabuco, en el que las páginas abiertas de un libro esgrimido por un ángel con las advertencias de Job se contraponía con las del Libro de la Sabiduría impresas en un libro en manos de un ser demoníaco, como bien ha señalado en sus investigaciones Teresa Gisbert⁴. Asimismo, vale la pena pensar en qué medida, y tal como advirtiéramos para el caso de las oraciones de formato extendido, esta invasión textual de frases cortas dentro del espacio de representación pictórica colaboraba con una organización axial que reforzaba una lectura en pares opuestos: “bueno malo”, “justo-pecador”, “salvación eterna-castigo eterno”.

Otro conjunto importante lo forman los párrafos presentes en muchas de estas obras. Me refiero a conjuntos de palabras que se muestran como un todo compacto, generalmente organizadas dentro de un formato cuadrangular e insertas en el espacio pictórico. En lienzos como los realizados por Melchor Pérez de Holguín o el pintor

de Caquiaviri, estos textos aparecen ya sea destacados en cartelas o superpuestos al fondo del cuadro, integrándose a la escena aludida. Dentro de los destacados, algunos de ellos continúan reforzando el orden binario de opuestos, remitiéndose a textos veterotestamentarios, como en la Muerte de Caquiaviri, en la que ángeles y demonios sostienen cartelas que avisan sobre el buen y mal morir tomados de los salmos de David. Proveniente de una fuente distinta, de la que luego hablaré, otra cartela insiste en la polaridad, de la mano de la imagen de la confesión. En cuanto a los textos superpuestos al fondo del cuadro, Melchor Pérez Holguín utiliza este recurso transcribiendo las palabras de Mateo (25:34): "Venid benditos /de mi Padre tomad/la profesion del/Reino que os está A/parejado desde el/principio del mundo", pintadas éstas en un tono amarillo, para contraponerlas, en la mitad izquierda del lienzo, a un extenso párrafo escrito en un rojo tan profundo como el de las llamas del infierno, que denota la lectura de Isaías, San Agustín y Mateo: "Yo quise ser crucificado/En una cruz por servirte/Testigo es esta cruz/Yo quise ser clavado en esta mis pies y mis manos por servirte/Libres de vuestros pecados testigo (...) /Lo publican. Estas llagas (...) /Yo quise ser alanceado y traspasado mi corazón por vuestro amor testigo es esta lanza/Yo quise ser coronado de espinas porque fuese coronado de gloria. Testigo es esta corona./Yo sufrí mas de cinco mil asotes por que (...) libres de los asotes y castigo de vuestros pecados. Testigos son estos asotes y esta colvna./Yo os sufrí (...) /"Anda malditos al fuego eterno de Satanás".

Tal vez el ejemplo que más impacta por la presencia que adquiere el texto escrito por sobre la imagen es el de la pintura que exhibe la llegada del Anticristo, en Caquiaviri (Fig. 4). En ésta, las palabras invaden el lienzo de una manera provocativa. Sobre cielos, tierra y hasta insertos en una columna, compiten con la imagen en tanto elementos casi autónomos, cuya proliferación pareciera señalarlos como textos para ser observados y aceptados más que para ser leídos, si tomamos en cuenta el punto de vista de los espectadores que transitaban esos espacios⁵. Hasta aquí, un resumen posible acerca de las maneras en que se organiza en estas iconografías la relación entre imagen y palabra. Una relación que, dada la temática en juego, nos insta a pensar que una y la otra se necesitaban mutuamente, si lo que se buscaba era eficacia en el mensaje.

Otro orden podría ser el de la forma tipográfica que todos estos textos exhiben. En este sentido se distinguen dos grandes grupos: aquel que utiliza la romana —tanto capital o mayúscula como minúscula—, y el que se distingue por el uso de la cursiva. La romana capital con serifa se vincula en su gran mayoría con los textos que invocan a

las Sagradas Escrituras y a las autoridades, elección no casual si pensamos que esta tipografía remitía a las ideas de tradición y autoridad debido a su origen monumental de la Roma clásica (Columna de Trajano, Arco de Tito)⁶. En cambio, el uso de la cursiva se manifiesta en aquellas frases cuyos contenidos ligaban toda la composición con su contexto de producción local, su comitencia, su autoría, su procedencia y básicamente, su función específica respecto de sus espectadores. Una manera textual y comunicacional de tender un puente entre el pasado y el presente, entre la tradición judeocristiana y un escenario local cuya evangelización requería acomodar lo desconocido a lo conocido. Dentro de esta dinámica es que funciona la letra en los tondos de la serie de Carabuco, en los que se despliega la historia de la cruz milagrosa a partir de la llegada a tierras andinas del apóstol Tomás o Bartolomé y su vínculo con Tunupa, junto con el accionar en dichas tierras del Padre José de Arellano, comitente de la serie⁷. Similar uso de la cursiva se da también en la gran cartela con orla de flores del Purgatorio, en la que aparecen los datos precisos de las condiciones históricas de creación de aquella.

Habiendo intentado distinguir estas inclusiones espaciales y formales de las palabras, corresponde ahora la pregunta por el significado y procedencia de los textos aludidos. Resulta claro que todos apuntan a insistir en un discurso que, junto con la imagen, planteaba una polaridad que pivotaba entre la condena y el castigo de una vida inmersa en el pecado —pecado vinculado con un variado conjunto de prácticas y que en el caso americano se ligaba con la persistencia de cultos idolátricos identificables en *topoi* ancestrales de la gentilidad como el baile, la borrachera, la fiesta y la música—, y el ingreso al reino celestial para los justos y buenos, a partir del día en que volvería el Mesías para la ejecución del gran Juicio.

Las fuentes escritas de inspiración son muchas, algunas incluso mencionadas en los cuadros⁸. Allí están Job, Mateo, San Agustín, Isaías y los Salmos del Rey David. Otras, en cambio, se daban por sabidas o sobreentendidas y exigen una búsqueda más precisa para su exégesis. Nuevamente, el caso del lienzo del Anticristo resulta atractivo. Sus frases, que como dijimos compiten visualmente en el plano de representación con las imágenes, remiten a la letra del Apocalipsis, Daniel (cap. 7), Mateo (cap. 24), Lucas (cap. 21), y Marcos (cap. 13). Ahora bien, estas transcripciones coinciden en parte —además de una cercanía con la composición pictórica— con aquellas presentes en el grabado de Wierix que aparece en la obra de Jerónimo Nadal, muy difundida y leída para ese momento. En este caso, los textos son ordenados en un



Fig. 4 *El reinado del Anticristo*. Iglesia de Caquiaviri. Interacción entre texto e imagen. Foto gentileza Carlos Rúa Landa.

registro inferior, mediante referencias en la imagen. En el caso de Caquiaviri, estos mismos textos pasan al plano con la idea de reforzar cada escena representada: la adoración del Anticristo por toda la multitud de mortales,

NADAL:

"A. Postrema abominatio desolationis; sedet in templo Antichristus, ostendes se tan quam Deum."

"B. Hunc adorant Iudaei, et infinita mortalium multitudo"

"F. Prostigantur & intersiciuntur, qui nolunt Antichristum adorare et qui characterem Bestiae non habent."

CAQUIAVIRI:

"Le adoraran al Antechristo los judíos y toda la multitud de los mortales y será su poder tan grande que sugetara al Oriente, y al Mediodia y a todos los reinos y señorfos del mundo; y a todas las naciones y lenguas y generalmente a toda la fuerza humana y por ultimo mandara que en protestacion de su Fé, traygan el carácter del Antechristo ora en la mano derecha, ora en la frente y el que no truxere esta Señal, no podra comprar ni vender, y no la traerán tanto en Señal de Sujecion quanto en protestacion de que professan su culto supersticioso"

el engaño del Anticristo, simulando los poderes de Dios:

NADAL:

"D. Ignis iubente Antichristo, et pseudoprophetis descendit de caelo &."

CAQUIAVIRI:

"hara decender fuego del cielo, otro ministro de los suyos, y no le parecerá al Antechristo cosa grande, hazer por su persona milagros, sino que sus ministros lo hagan" (Apocalipsis 13:13)

[junto a un demonio]

"Uno de sus privados y favorecidos recibirá una herida mortal, o que morirá y parecerá que resucita"

o la venida, lucha y muerte de Enoch y Elías:

NADAL:

"E. Enoch & Elias veracibus, et innumeris signis consecit ab Antichristo intersicientur, & post triduum assumuntur in caelum"

"G. Proximus adventus Christi, qui Antichristum intersiciet spiritu oris sui, et illustratione adventus debet illius potentiam"

CAQUIAVIRI:

"Después de la muerte y resurrección de los Santos Enoch y Elías. Seguirase un gran terremoto en Jerusalem, y caerá la desima parte de la ciudad, y matará la ruina a siete mil hombres y quedando los vivos acobardados, reconocerán mal grado suyo, que ay Dios en el cielo, dándole alabanza y gloria"

"Quando el Antecristo este ya en la cumbre de su gloria, se le aguaran estos santos Enoch y Elías, con su doctrina y como trompetas del cielo darán voces contra el hijo de la maldad"

"Al cabo llegará el tiempo determinado por Dios, en que cesen los milagros, destes santos de suerte, que puedan sus enemigos prenderlos, y alborocado el Antecristo, públicamente los mandará degollar"

"Estos mártires de entonces serán mas illustres y mas famosos que los de la iglesia primitiva, porque los pasados peleaban contra el demonio encadenado, los de entonces contra el demonio suelto"⁹

Otros ejemplos, como es el caso del Infierno de Carabuco, "*vae nobis cur peccavimus, mittent eos in caminum ignis, ibi, erit, fleus et stridor dentium, in inferno nulla est redemptio*" ("Ay de nosotros, por qué hemos pecado, los arrojarán al camino del fuego, allí, habrá, llanto y, eruir de dientes, en el infierno, no hay ninguna redención"), evidencian la lectura del Libro de las Lamentaciones (5:16); Lucas (13:28); y Mateo (13:42), como ya hemos indicado y analizado en el pasado encuentro¹⁰, mientras otras como "*Ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat*" ("donde todo está sin orden, y en un caos u horror sempiterno" en el mismo lienzo o "*Misere\míni mei miseremíni mei saltem vos amici*" ("compadeceos de mí, a lo menos vosotros que sois mis amigos, compadeceos de mí") en el del Purgatorio, revelan la lectura de Job (10:22, 19: 21). En pos de un abordaje histórico cultural, puede resultar interesante realizar un acercamiento a las prácticas puestas en juego en estos deslizamientos y trasposiciones desde el espacio de la escritura al espacio de lo pictórico, es decir, qué prácticas de lectura se hallan implícitas en estas redes iconográficas y textuales, cómo podemos analizar el pasaje de estos signos del objeto libro al objeto pintura, de qué forma este orden intervino en la recepción del conjunto por los distintos actores sociales, y, por último, cómo contribuyeron estas palabras en la labor de una prédica que se asentaba sobre la necesidad de ver y escuchar?

En efecto, y más allá del reconocimiento que podamos hacer del uso de grabados que puedan haber intervenido en estas producciones —fuentes éstas que por el momento nos son esquivas—, me parece adecuado pensar estas imágenes inmersas en un universo de lecturas, en la recepción de un imaginario que se enriquecía con lo que

se miraba, se escuchaba, se representaba o se leía. Era esta dinámica entre el ver y el escuchar en la que se inscribía la acción evangelizadora:

"y así se les sacaba de la vista todo aquello sospechoso, e incluso se mandaba que "(...) no solo en las Iglesias sino que en ninguna parte, ni publica, ni secreta de los pueblos de los Indios, se pinte el sol, la luna, ni las Estrellas, y en muchas partes, ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver (como esta dicho) a sus antiguos delirios y disparates"¹¹

"[hablando de los sermones] Finalmente aunque solamente se leyessen, o recitasen, no dexaria de ser de provecho de los Indios, como lo son tratados, o libros compuestos en latín, o en romance, a los que los leen o oyen leer."¹²

Así, un recorrido por las bibliotecas coloniales nos abre las puertas para imaginar las lecturas que entraban en diálogo ideal con estas imágenes. En ellas, además de los textos canónicos, aparecen por supuesto, *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Juan Eusebio Nieremberg (1640)¹³ y las *Evangelicae Historiae Imagenes* de Jerónimo Nadal (1596), obras que, como ya sabemos, funcionaron como fuentes de inspiración, tanto en su letra como en sus figuras¹⁴. Entre los inventarios también están *La Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada (1580)¹⁵ y los *Sermones en los cuales avisa contra los engaños de los dos Antichristos* de San Vicente Ferrer¹⁶. El libro de Granada fue muy leído y en el mismo volvía sobre lo advertido en las Sagradas Escrituras: "Acuérdate de tus Postrimerías, y nunca jamás pecarás."¹⁷ Mediante el uso de imágenes mentales, sinestesias, y figuras como la prosopopeya y la hipotiposis, Fray Luis de Granada ofrecía herramientas verbales que seguramente impactaron en la recepción de la prédica y las imágenes del infierno¹⁸.

"pues como tu veas, que por cosas tan vanas estás en termino de perder tanto bien, y mirando á todas partes, te veas de todas cercado, y atribulado, (porque ni queda mas tiempo de vida, ni hay mas plazo de penitencia, y el curso de tus dias es ya fenecido, y ni los amigos, ni los ídolos que adoraste te pueden allí valer, antes las cosas que mas amavas, y preciavas te han de dár allí mayor tormento) dime, ruegote, quando te veas en este trance, qué sentirás? Donde irás? Qué harás? A quien llamarás? Bolver atrás es imposible, pasar adelante, es intolerable, estarte así, no se concede, pues qué harás?"¹⁹

Mediante la prosopopeya presentaba a los lectores oyentes "pinturas animadas" que apelaban al objeto

ausente, que se hacía presente en la voz del predicador y llegaba al extremo de la teatralización:

"allí arderán sus cuerpos en vivas llamas, que nunca se apagarán. Allí estarán sus ánimas carcomiéndose, y despedazándose en aquel gusano recordador de la conciencia, que nunca cesará de morder. Allí será aquel perpetuo llanto, y cruzir de dientes, con que tantas veces nos amenazan las Escrituras Divinas. Allí los malaventurados con una cruel desesperación, y rabia volverán las iras contra Dios, y contra sí, y comiendo sus carnes á bocados, rompiendo sus entrañas con suspiros, quebrantando sus dientes a tenazadas, y despedazando rubiosamente sus carnes con sus uñas, y blasfemando siempre del Juez, que así los mandó penar."²⁰

Asimismo, la presencia de la pintura "nui al vivo", en la que los objetos eran expuestos ante los ojos mediante una retórica profusa, tal como lo había demostrado Filóstrato con sus *ekfrasis*, ponía en acción a todos los sentidos y posibilitaba un terreno en el que comenzaban a confundirse la pintura y la escritura²¹. Tal como señalan Romero y Etchelecu en su ensayo sobre los sentidos y las Postriimerías, la prédica echó mano de todas las estrategias retóricas posibles. Tanto que incluso parecería sugerir una mayor confianza en el impacto de ciertas imágenes metales que en las imágenes mismas, fueran ellas provenientes de la realidad o de sus simulacros. Ello puede advertirse en un texto que se repite en diferentes pinturas: "hogueras, hornos, volcanes/Bronces, yerros, abrasados,/Todos son fuegos pintados./Con las llamas infernales,/Los torpes, y sensuales./Allí rabiando han de estar/Y en aquel horrible fuego/Para siempre han de penar."²² El poder persuasivo de las imágenes mentales del infierno —un espacio sobre el que Niermeberg o Avendaño insistían acerca de su ferocidad respecto de todo otro fuego "pintado"²³— parecía imponerse a cualquier situación parecida. Estos versos aludían no ya de forma exacta a los textos mayores sino que provenían de coplas y rimas que circulaban entre las calles, en pliegos que se repartían o se clavaban en muros, dentro de una cultura oral y popular. Así parecen confirmarlo las canciones sagradas que se enseñan en las misiones, impresas en España en 1717²⁴ y un libro de coplas que cantaba el misionero jesuita padre Ignacio Oyarzábal, religioso de la provincia de Tucumán de 1776:

"De las horribles Penas del Infierno.
Como pecar si se espera/fuego eterno y tan voraz/que con él solo es pintado/el fuego de por aca./Quantas hogueras se junto/llamas, hornos, y un Bolcan,/que abrase a todo este Mundo/todo es no mas que un pintar/el Infierno es mucho mas./Si aquí Pecador te huelgas/alli

a freír te pondrán/en sartenes y parrillas/azado vivo serás./[fol. 34] cocido en grandes calderas/de azeyre, pez, y alquitran/lardado con plomo hirviendo/todo es nomas que un pintar."²⁵

Otro ejemplo del uso de poesías sueltas impresas en el siglo XVII escritas por monjes y frailes en los claustros, las que luego circulaban de mano en mano, lo encontramos en la cartela de la confesión del lienzo de la Muerte en Caquiaviri: "Tus culpas se an de saber/no las quieras encubrir/ó, tu las has de decir, o en publico se an de leer"²⁶. La difusión de estas coplas y versos amplía aún más este gran universo de prácticas involucradas en la transmisión de la idea de los Novísimos. Ello implica no satisfacerse sólo con la identificación de tales o cuales fuentes escritas o visuales sino también comprender las maneras en que fueron apropiadas por los diferentes actores sociales a partir de su deslizamiento de un soporte a otro. Al respecto, Chartier comenta: "Las obras, los discursos, no existen sino a partir del momento en que se transforman en realidades materiales, en que se inscriben en las páginas de un libro, transmitidos por una voz que lee o relata, o interpretados en el escenario de un teatro"²⁷. Nosotros podríamos completar: o en sermón ofrecido en un púlpito, en una pintura o en una canción callejera. Es en la conjunción de todas estas acciones, en estos apartamientos en términos de Chartier, en que el mensaje de un pasado ya remoto puede comenzar a mostrarnos una parte de esa realidad que se nos torna opaca. Incluso, podríamos preguntarnos cuáles pueden haber sido las transformaciones sufridas, en términos interpretativos, de un registro a otro, cuando advertimos que del soporte papel al de una voz estridente del púlpito o al de extensos lienzos dispuestos en un espacio recorrible según el orden que dictaba el rito, existe cierta distancia. La distancia entre una propuesta que desea fijar un sentido y una interpretación correcta, y una recepción que, como comenta el historiador francés, "siempre inventa, desplaza, distorsiona"²⁸. La retórica barroca, junto con las estrategias que ofrecían las artes de la memoria artificial, resultan una herramienta fundamental para comprender cómo se fueron articulando estas prácticas y en qué medida estos ejercicios fueron pensados como correctivos ante el peligro de la desviación. Tal como ha señalado Ramón Mujica Pinilla, los sermones y las imágenes mentales a las que aludían se nutrieron de estas artes²⁹. En el caso de la prédica sobre el infierno, la aplicación de los ejercicios mnemónicos —que habían nacido con Simónides— para situar y afirmar dicho espacio en las mentes de quienes debían incorporarlo, resultaba conveniente e instructivo. Ya lo había utilizado Robert Fludd en su *Historia de los*

dos mundos (1619), al presentar la *Ars Memoriae*, en una imagen en la que mostraba entre sus *loci* al Juicio Final y los condenados a la boca del Infierno³⁰. En el horizonte hispanoamericano, esta didáctica no estuvo ausente. Cuando Fray Luis de Granada aplicaba en sus sermones sobre el infierno estas composiciones de lugar, estaba recurriendo precisamente a esta tradición. Al mencionar los libros presentes en las bibliotecas coloniales, omitimos mencionar deliberadamente a aquel que funciona como ejemplo de lo que estamos hablando. Me refiero a la *Retórica Cristiana* de Fray Diego de Valadés de 1579. Cuando en su cuarta parte Valadés explica los distintos géneros de la retórica, introduce el demostrativo como aquel que “produce una alabanza o vituperio de alguna persona, lugar u objeto”³¹, para luego pasar al deliberativo, que basaba su función en la persuasión o la disuasión. En ambos, el lugar otorgado al infierno es destacado. En el primero, este lugar le servía para contraponerlo al reconocimiento del poder religioso de la iglesia o el político de los reyes. La no obediencia a estas jerarquías y el no reconocer los pecados eran exhibidas en una imagen dividida en dos registros mediante una frase que las conectaba (Fig. 5). En el segundo género, el infierno era descrito como “un lago sin medida, un abismo sin fondo, lleno de un ardor incomparable, lleno de hedor, lleno de dolores innumerables (...). Habrá un frío intolerable, un fuego inextinguible, un gusano inmortal, un hedor intolerable, tinieblas palpables, flagelos invisibles (...). Habrá (...) una muerte sin muerte, una falta sin falta, porque allí la muerte siempre empieza, y no sabe faltar”³², mientras su representación visual lo ubicaba nuevamente en un registro inferior, al tiempo que los nativos pecadores eran condenados bajo la jerarquía de Satán.

El infierno fue, evidentemente, un espacio plástico ideal para aplicar las artes de la memoria, y el orden espacial por registros compartimentados, sucesivos u opuestos, la forma en que esta dinámica funcionaba.

No hay una frase en el libro de Valadés que se relacione directamente con las imágenes que he abordado. Sin embargo, la relación palabra-imagen, el orden espacial de muchas de sus composiciones y todas las prácticas discursivas mencionadas nos instan a insertar la tradición que lo alimentó como aquella que también intervino en la creación de estas iconografías en tierras andinas³³.

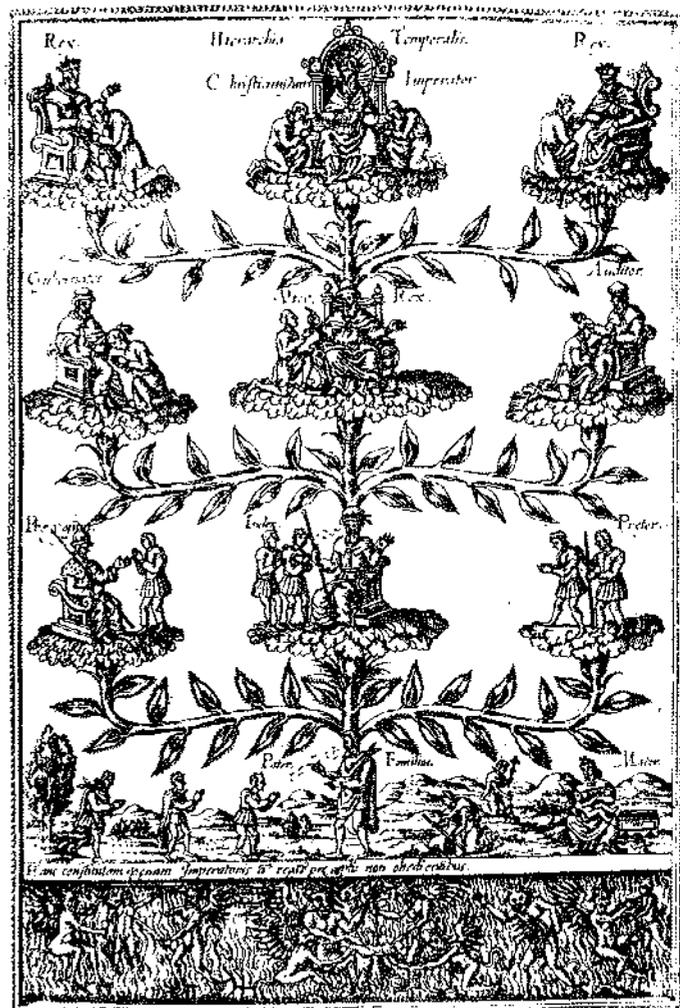


Fig. 5. La jerarquía temporal. Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, 1579. Foto Gabriela Siracusano.

NOTAS

- 1 Este trabajo se inscribe dentro de una investigación del Programa UBAC y T2003 - 2007, F090.
- 2 Este cuadro es propiedad del Museo Histórico Provincial "Julio Marc", Rosario, Argentina.
- 3 Ver Guaman Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, p.315, 317.
- 4 Gisbert, Teresa y José de Mesa. *El Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y La Gloria. Restauración de cuatro lienzos monumentales. Serie de "Las Postrimerías"*. La Paz, Viceministerio de Cultura, 2005.
- 5 Gisbert, Teresa. El Anticristo en la pintura virreinal. *Latin American Literary Review*, Vol. 26, No. 52, Colonial Latin America: A Multidisciplinary Approach (Jul. - Dec., 1998), pp. 214-224.
- 6 Svend Dahl, *Historia del libro*, Madrid, Alianza bolsillo, 2003. Agradezco a Marcela Gené y Juan Lobianco su gentil asesoramiento en estos temas.
- 7 Ver Tudiisco, Gustavo y Diego Guerra. El Apóstol soy yo: José de Arellano y el programa iconográfico de la Cruz de Carabuco. En Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto*. Buenos Aires, UNSAMedita, 2009; en prensa.
- 8 Gisbert, Teresa y José de Mesa. *Op.cit.*
- 9 Si bien el sentido de los textos coincide en la mayoría de los casos, entendemos que los textos presentados en el lienzo del Anticristo no fueron simplemente traducidos del libro de Nadal, sino probablemente tomados de otra fuente afín, dada la narratividad que exhiben, alejada del texto veterotestamentario. Agradezco al Dr. Buricúa sus comentarios al respecto.
- 10 Siracusano, Gabriela. Notas para detener el escándalo. En AAVV. *Actas del IV Encuentro Internacional de Barroco "La Fiesta"*. La Paz, Unión Latina, 2008.
- 11 Melendez, Juan. *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, Nicolas Angel Tinassio, 1681; T.2, L.I, cap. VII, p. 62.
- 12 *Tercero catecismo, y exposición de la doctrina christiana por Sermones*. Para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas. Conforme a lo que en el Sancto Concilio Provincial de Lima se proveyo. Lima 1585. Proemio de los sermones, p. 7.
- 13 Hampe Martínez, Teodoro. Cultura barroca y extirpación de idolatrías. La biblioteca de Francisco de Avila-1648. Cuzco, CBC, 1996 e Inventario de los bienes del Marqués de Tojo, Archivo Provincial de Jujuy, Argentina.
- 14 Gisbert, Teresa. *Op. Cit.*
- 15 Hampe Martínez, Teodoro. Bibliotecas privadas en el mundo colonial. Madrid, Iberoamericana, 1996; p.248; y en Inventario de los bienes del Marqués de Tojo (fol 21v-25v).
- 16 En Hampe Martínez, Teodoro. *Op. Cit.*, p. 256.
- 17 De Granada, Luis (C.P.), *Guía de pecadores: en la cual se trata copiosamente de las grandes riquezas y hermosura de la virtud y del camino que se ha de seguir para alcanzarla*. (Primera edición 1567). Publicación virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir de Obras completas, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. I. L.I, Cap. VII. Sección I, p. 46.
- 18 Rico Callado, Francisco Luis. *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral, Univ. de Alicante, 2002. Publicación virtual Miguel de Cervantes.
- 19 De Granada, Luis. *Op. Cit.*; p. 49.
- 20 De Granada, Luis. *Op. Cit.*, cap. VIII, p.57. Para una ampliación de las estrategias teatrales de la prédica, ver Rodríguez Romero, Agustina y Leontina Etchelecu. El abismo de los sentidos: el Infierno de Carabuco y la prédica sobre las Postrimerías. En Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto*. Buenos Aires, UNSAMedita, 2009; en prensa.
- 21 En este sentido, vale la pena recordar los estudios de Cummins sobre literalidad y pictorialidad en las sociedades andinas. RAPPAPORT, Joan y Tom CUMMINS. *Between Images and writing: the ritual of the King's Quilca*. *Colonial Latin American Review*, vol. 7, n° 1, 1998, pp. 7-32.
- 22 Esta frase se encuentra en una de las cartelas presentes en el Infierno de Caquiaviri que acompaña la representación del castigo de los torpes y los sensuales, y en el lienzo de las Penas del Infierno de la Iglesia de la Merced de Cuzco.
- 23 "Tras todo esto, no falta en el mundo la pena de muerte, que es la mayor de todas entre los mortales. Pero en el infierno es tanto mayor, quanto vá de lo vivo à lo pintado, porque la muerte eterna de los condenados es una muerte viva; à que no puede llegar la muerte que dan los hombres... Por esto llama San Bernardo à la pena de los condenados muerte viva, y vida muerta..." Nieremberg, Juan Eusebio. *De lo temporal y eterno y cristal de desengaños*. Ira. edición de 1684 de Amberes. "Mira hijo: infierno es un lugar de baxo de la tierra, que es la cárcel, que Dios hizo para castigar a los pecadores, allí han de padecer para siempre jamás, mientras Dios fuere Dios, fin tener fin. Allí los han de atormentar los Demonios con fuego, que este fuego de acá parece pintado respeto del fuego del infierno. Desdichado del que va al infierno, mas le valiera no aver nacido. No tiembles hombre de oyr esto?" Avendaño, Fernando de, *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca*, Lima, Jorge López de Herrera, 1648, fols. 33 y 33r.
- 24 Ver Palomo, Federico. Limosnas impresas. Escritos e imágenes en las prácticas misioneras de interior en la península Ibérica (siglos XVI-XVIII). En *Manuscrits* 25, 2007, pp. 239-265. También ha sido atribuido a Tirso González de Santafla (1624-1705): *Sermones y pláticas para misiones parroquiales*. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 5820.
- 25 Libro de coplas que cantaba el misionero jesuita padre Ignacio Oyarzábal, religioso de la provincia de Tucumán. Copia sacada a pedimento de Casimiro Calderón y Olarte, mayordomo de la iglesia de San Francisco de Potosí. Rück-46/1776fs. XVIII/Tucumán /61 folios, papel, Cap. XVIII. Archivo Nacional de Bolivia.
- 26 Décimas en donde están resumidos los sermones que predicán en sus misiones por toda España, con orden de su Santidad, los Padres Predicadores Apostólicos, de la Orden de nuestro Padre San Francisco. En *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1857; colección a cargo de Adolfo de Castro, tomo segundo, p. XVII.
- 27 Chartier, Roger. *El orden de los libros*. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII. Barcelona, Gedisa, 1994; p. 20.

- ²⁸ Idem, p. 21.
- ²⁹ Mujica Pinilla, Ramón. El arte y los sermones. En AAVV. *El barroco peruano*. Lima. Banco de Crédito del Perú, 2002. pp.222-257. Ver también Simcusano, Gabriela. Polvos y colores en la pintura colonial andina. Tesis doctoral, Buenos Aires, 2002, Universidad de Buenos Aires.
- ³⁰ Ver Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974; pp. 379-380.
- ³¹ Valadés, Diego de. *Retórica Cristiana*. México, FCE, 2003; p.371.
- ³² Idem, p. 437-9.
- ³³ Agradezco a Carlos Rúa Landa el haberme acercado a estas iconografías y facilitado sus fotografías.