

*NATURAE PRODIGIUM GRATIAE
PORTENTUM: PEDRO DE ALVA
Y ASTORGA Y LA SERIE DE 54
PINTURAS SOBRE LA VIDA DE
SAN FRANCISCO DEL MUSEO
COLONIAL DE SANTIAGO:
MILENARISMO Y VISUALIDAD EN
LA CULTURA CUSQUEÑA DEL
SIGLO XVII*

Por Constanza Acuña Fariña

RESUMEN:

El siguiente trabajo fue desarrollado durante el año 2008 en la sala Medina de la Biblioteca Nacional. Tiene como punto de partida el encuentro del libro *Naturae Prodigium Gratiae Portentum* del franciscano Pedro de Alva y Astorga y en él se intenta establecer la relación entre dicho libro, publicado en Madrid en 1651, y el programa iconográfico de la serie de 54 pinturas cusqueñas de finales del siglo XVII, que representan la vida de San Francisco de Asís y se encuentran en el Museo Colonial de Santiago. Varios autores han mencionado en sus estudios la vinculación entre la obra del teólogo español y algunos episodios de esta serie de pinturas. Sin embargo, en esta ocasión quisiera demostrar que no se trató tan solo de una influencia temática, sino de la formación de un sistema de representación que logró sintetizar de un modo inédito la imagen y la palabra a través de una precisa conjugación del milenarismo franciscano inspirado en las ideas de Joaquín de Fiore, la tradición del arte de la memoria y la producción de una narración visual inventado por un círculo de pintores indígenas liderado por Juan Zapaca Inca.

Universidad de
Chile, Santiago

RECIBIDO: 03/11/09
ACEPTADO: 14/02/10

ABSTRACT:

***Naturae Prodigium Gratiae Portentum:*
Pedro de Alva y Astorga y la serie
de 54 pinturas sobre la vida de San
Francisco del Museo Colonial de
Santiago: milenarismo y visualidad en
la cultura cusqueña del siglo XVII**

The following work was developed during the year 2008, in Sala Medina, one of the main halls of the National Library of Chile. The start point is the finding of the Franciscan *Naturae Portentum Prodigium Gratiae*, a book written by Pedro de Alva y Astorga, published in Madrid in 1651. This work establishes the relationship between Alva y Astorga's book, and the iconographic program of a series of 54 paintings made in Cuzco Peru, during the late seventeenth century, representing the life of St. Francis of Assisi and belonging now to the San Francisco Colonial Museum of Santiago de Chile. Several authors (Oyarzun, Sarayana, and García Atance de Claro) have talked in their studies about a link between the work of the Spanish theologian Alva y Astorga and certain episodes of this series of 54 paintings. By this work, I want to prove that this link's influence is not just on the theme (we can verify this, by the medallion or insignia on most of the paintings) but also on the representational system information. The representational system of the series, synthesizes images and thoughts through a very precise conjugation of words inspired on the Franciscan tradition and thoughts of Joachim de Fiore. The tradition of the art of memory and the visual narrative on this series created by a circle of Peruvian indigenous painters led by Juan Zapaca Inca is closely related to the thinking trends of the XVII century, where grammar and rhetoric conditioned the construction and perception of images. Painters, principals and the contemporary audiences of these works, established

a social and aesthetic appreciation code, which led to a conception of time and space that would impose new ways of reception and representation of the old European models and the Indigenous ones as well.

PALABRAS CLAVE: *milenarismo franciscano, Joaquín de Fiore, arte de la memoria, narración visual, movimiento mesiánico andino Inkarrí.*

KEY WORDS: *Franciscan tradition, Joachim de Fiore, art of memory, visual narrative, Inkarrí millenarian movement.*

La influencia del milenarismo cristiano en la cultura del Virreinato peruano, es un problema todavía abierto y que requiere profundizar desde sus fuentes primarias –por eso incluimos por primera vez en este ensayo, el estudio de algunos textos e imágenes originales del *Naturae Prodigium*–, la complejidad de sus alcances, tanto en sus aspectos históricos, teológicos como simbólicos y políticos. La aparición en el mundo andino de un movimiento mesiánico llamado Inkarrí, justo en el mismo período en que se realiza esta serie de pinturas franciscanas, es un ejemplo elocuente en ese sentido. También es un desafío que exige armar una red de significados entre el pensamiento andino que se origina en los mitos e iconografía colonial y su continuidad en los movimientos sociales y en las

experiencias visuales que apelan desde nuestro presente a ese origen mesiánico.

Noticias sobre las 54 pinturas

Respecto al nacimiento de la serie de 54 pinturas de Santiago, el historiador Eugenio Pereira Salas, en su libro *Historia del Arte en el Reino de Chile*, sostiene que las pinturas posiblemente llegaron a Chile tras el encargo que hiciera la orden franciscana de Santiago a la Escuela de arte colonial cuzqueña. Las obras habrían sido realizadas por artistas peruanos y luego traídas por tierra a territorio chileno. Su hipótesis se basa en las referencias encontradas en los protocolos jurídicos de la época, que señalan la llegada de lienzos “a través de las rutas comerciales al Altiplano, en las recuas muleras que descendían desde la Villa Imperial de Potosí y otros lugares... El número de cuadros que llegaron a Chile es innumerable y revela que la pintura en los círculos de Cuzco y Potosí, era una verdadera industria artística, con talleres que producían para un mercado externo considerable”¹.

El mismo historiador ha estimado la cronología de las obras a partir de dos fechas que aparecen en dos cuadros de la serie. Una en la guirnalda del cuadro de *La Tentación*, donde se puede leer al final: *Finis coronauit hoc opus Anno Dei 1668 mensis Dec 8 Die*. La otra está en el cuadro *Los funerales* y es la única en que se puede reconocer claramente el nombre del autor, ahí se lee: *Aca-bose esta obra a fin de Feb. 1684. Juan Zapaca Inga*.

Posteriormente la teoría de Pereira Salas –que las pinturas fueron hechas en el Cuzco y luego traídas a Chile– ha sido reafirmada, por lo menos para parte de la serie, gracias a un importante descubrimiento hecho por la historiadora Alicia Rojas. En su libro “Pinturas Franciscanas”², esta autora da a conocer un documento que demostraría que las pinturas se realizaron efectivamente en la ciudad de Cuzco. Se trata de un contrato encontrado en el Libro de Gastos de 1683, actualmente en el Archivo histórico del Cuzco, donde figura un pago de “210 pesos a los maestros Bartolomé de Cárdenas y Juan Zapaca por hechura de lienzos”, hecho por el templo de San Francisco de esa ciudad. Este hallazgo confirmaría que Juan Zapaca dio térmi-

1. Pereira Salas, Eugenio: *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965, pp. 62-63.

2. Rojas Abrigo, Alicia: *Pinturas franciscanas*, Santiago, Banco O'Higgins, 1981, p. 37.

no a su obra el año siguiente, como aparece fechado en el cuadro de los “Funerales de San Francisco”, residiendo en el Cuzco.

En su libro, Rojas también menciona la posibilidad de que éstas pinturas hayan llegado a Chile a través de la gestión emprendida por el obispo Diego de Humanzoro, quien es el obispo de Chile en el año 1668, y fuera guardián del convento cuzqueño antes de llegar a la capital chilena y asumir el pastorado en 1662.³

Los pintores Juan Zapaca Inca y Basilio Santa Cruz Pumacallao

Muchos textos de arte colonial han incluido en la serie de Santiago, además de a Juan Zapaca Inga, la participación de Basilio Santa Cruz Pumacallao, quien fuera junto a Diego Quispe Tito, uno de los pintores más importantes durante el siglo XVII en Cuzco. Esa plenitud se debió en gran parte a la acción impulsada por el obispo Manuel de Mollinedo, quien desde su llegada al Cuzco en 1673 fomentó por más de 30 años la creación más numerosa y diversa de producción artística nunca antes vista en el Virreinato del Perú.

3. *Ibid.*, p.40.

La gran cantidad de pinturas de Santa Cruz, tanto en la Catedral de la misma ciudad como en sus alrededores, y por otro lado, la aparición en muchas de ellas del retrato de Mollinedo, subrayan el hecho que fue uno de los artistas oficiales del obispo. También podemos ver su retrato en la última pintura de la serie de Santiago, guiando en calidad de principal autoridad eclesiástica el cortejo fúnebre de San Francisco.

Al principio los historiadores creyeron que Basilio Santa Cruz era un monje español, pero el investigador Jorge Cornejo Buroncle descartó esa posibilidad al encontrar un viejo protocolo firmado entre el artista y la orden franciscana del Cuzco. Ahí en calidad de **indio ladino** y con asistencia de un protector general de naturales (se exigía a los indios contar con la intervención de un protector español para cualquier contrato legal), y ante un escribano público Santa Cruz se comprometía a:

“...ante mi el escribano público y testigos don Juan Basilio de Santa Cruz maestro pintor en mi presencia y con asistencia de don Euxenio Fernández de Salinas protector general de los naturales de ella y por interpretación de mi el presente escribano sin embargo de ser ladino en la lengua española otorgó y dixo que se concertava y concertó con el combento de san francisco y

su Procurador y en su nombre para haser para el dicho combento de san francisco de esta ciudad quatro lienzos grandes de la vida de nuestro Padre San Francisco de dos barras y medio de alto, poco mas o menos, y de ancho quatro o sinco que es para los claustrros del combento y para ello le ade dar y pagar cincuenta y dos pesos por cada uno y los ade entregar acabados en tres meses que ande correr y contarse desde veinte de noviembre que viene deste presente año de seiscientos y sesenta y siete y se le ade ir pagando conforme fuera pidiendo...

El protocolo termina con la firma de los testigos y contrayentes.⁴

Ese primer encargo forma parte de una serie que luego se completó formando una colección de 30 pinturas. En el cuadro que representa *Los funerales del Santo* aparece –como en la serie Chilena de Zapaca Inga– la firma de Santa Cruz con fecha de 1668. Lo cual evidencia por un lado la contemporaneidad de ambas series, y por otro en razón a la similitud de las dos series hace suponer que la de Santiago es una réplica de la Cuzqueña⁵, y que Juan Zapaca Inga fue

discípulo de Basilio Santa Cruz. Se cree que compartieron labores en otras series franciscanas como son la vida de San Andrés existente hoy en el Colegio de las Educandas de Cuzco, y también en la serie del Corpus Cristi realizada para la parroquia de Santa Ana, y que hoy se encuentra en el Museo del arzobispado de la misma ciudad.

Descripción iconográfica de la pintura *La profecía*

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

el convento de la orden en La Paz, y la otra en la Iglesia de San Francisco de Umachiri, en el departamento de Puno, por la fecha de conclusión de la iglesia esta última podría datar de la década 1680-90. Ver: Gisbert, Teresa y José de Mesa: *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo II, La Paz, Fundación Augusto Weise, 1982, p.168.

4. Cornejo Bouroncle, Jorge: “Arte Cuzqueño”, en *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, n° 2, Cuzco, 1951, pp. 270-289.

5. Mesa y Gisbert hablan de otras dos réplicas de esta serie original, una en



Círculo de Juan Zapaca Inca, *La Profecía*, finales del s.XVII, Iglesia de San Francisco, Santiago



Detalle de *La Profecía*.



Marcos Zapata, *La Profecía de San Juan Evangelista*, 1748, Monasterio Capuchinas de Santiago

letra: la Sibila ve a Francisco en forma de estrella.

En la pintura, San Francisco aparece en el centro, volando desde la línea del horizonte hacia el extremo derecho, allí se encuentra San Juan Evangelista evocando un episodio del Apocalipsis, lo vigila un ave de rapiña, posiblemente una especie de águila americana. Al otro extremo, también con un libro abierto, está el “abad Joaquín” conocido en la historia como Joaquín de Fiore. En cuanto a la representación de San Juan Evangelista y el abad calabrés, ambos aparecen con sus atributos correspondientes, sosteniendo el libro de sus profecías con la mano izquierda y la pluma con la derecha. A los pies del apóstol aparece el águila, su símbolo parlante en la tradición cristiana. El lugar geográfico representado es la isla de Patmos, territorio donde San Juan estuvo desterrado por el emperador Domiciano y donde escribió el Apocalipsis, de cuyo contenido extrae el abad Joaquín sus interpretaciones. En su estudio iconográfico de esta pintura, Carmen García-Atance de Claro ha identificado en los textos de fray Gerardo del Borgo, San Buenaventura y San Bernardino de Siena, las fuentes de la descripción de este medallón.⁶

6. García-Atance de Claro, María Carmen: “Estudio iconográfico de la serie sobre la vida de San Francisco”, en *Barroco hispanoamericano en Chile*,

Justo arriba del abad Joaquín, en un acantilado y enmarcada por el follaje de algunos árboles se encuentra la Sibila Eritrea. La Sibila Eritrea (siglo VI a J.C.) es la más antigua de todas las sibilas, en el siglo XIII se la consideraba la profetisa del Juicio Final.

En el paisaje vemos cómo las orillas están cubiertas por una vegetación que aparece junto a algunas aves andinas sobre el mar, que se extiende por casi toda la pintura. Algunos árboles se encaraman hasta el cielo y apenas dejan entrever los edificios de una ciudad iluminada por la fuerte luz que irradian tres soles pintados detrás de ella.

La disposición de los soles da la impresión de un movimiento de traslación: de izquierda a derecha el primer sol aparece con una cara sonriente, el segundo serio, y el tercero semitapado por una espesa nube gris, amenazante. Justo debajo de la triada solar se puede observar, dentro de una pequeña cabaña, a un pintor que realiza esta misma pintura, y que algunos historiadores identifican con el propio San Buenaventura. El retrato del pintor realizando la misma pintura. Ese detalle es importante porque pone en evidencia el hecho de que los pintores cuzqueños consideraban crucial la representación

vida de San Francisco de Asís, Madrid, Corporación 3c, 2003, pp. 28-160.

del propio oficio, y la pintura como un ejercicio reflexivo capaz de poner en evidencia esa autodeterminación.

Joaquín de Fiore y la tradición espiritualista franciscana: Bartolomé de Pisa, Fray Miguel de la Purísima y Pedro de Alva y Astorga

Entre los estudios que se han ocupado de la interpretación de esta serie y su relación con el abad calabrés (junto a los otras dos versiones de la vida de San Francisco, la de Cuzco y la de Ocopa, donde aparecen los mismos personajes en los cuadros que representan a la profecía del santo), destaca el estudio *Joaquín de Fiore y América*, de Joseph I. Saranyana y Ana de Zaballa. La principal conclusión de los autores sostiene que: “Con todo, es innegable que Joaquín de Fiore está en el lienzo, aun cuando afirmemos que su presencia carece de relieve doctrinal. Existen, en efecto, dos tipos de joaquinismos en los ambientes franciscanos y, en general, en todos los ámbitos eclesiásticos, medievales y renacentistas, tanto europeos como, en el segundo caso, americanos. Se podría hablar, a nuestro entender, de

un joaquinismo teológico y de un joaquinismo puramente ornamental. En tal contexto, nos parece que frecuentemente se han confundido ambos planos, por lo cual algunos han concluido una influencia –hasta ahora no probada– de la doctrina teológica del abad florense en la evangelización americana, cuando de hecho sólo se puede hablar de una impronta piadosa y puramente edificante.”⁷

Piadosa, edificante, ornamental concluyen los autores. El encuentro en nuestro trabajo del texto de Alva y Astorga, muy por el contrario, nos hablan de una cultura teológica y política donde estaba en ciernes un espíritu no sólo de reivindicación sino de emancipación americana. La revuelta mesiánica es una constante que va a determinar, creemos, la fuerte carga subversiva de los movimientos anticolonialistas como Taki-ongoy e Inkarri. Tratando de rearmar un hilo conductor que nos permita entender en qué medida lo social, lo estético y lo político arman un entramado que nos permitiría hablar de un movimiento cultural con una clara línea ideológica que se constituye desde la tradición mesiánica judeo-cristiana, revisitada por el pensamiento mítico andino.

7. Saranyana, José Ignacio y Ana de Zaballa: *Joaquín de Fiore y América*, Pamplona, Eunat, 1995, p. 143.

Nuestra investigación sostiene la tesis contraria a la de Saranyana y de Zaballa, es decir, pensamos que sí existió una evidente influencia del pensamiento joaquínista en la cultura colonial americana y específicamente en los movimientos mesiánicos andinos.

Joaquín da Fiore

La espera del fin de la historia gobernada por el mal y la llegada de un nuevo milenio gobernado por el bien y por Dios, es una confianza en la renovación profunda del mundo presente, del *tiempo-ahora*, y no una ilusión de liberación que se realiza en “el más allá”. Esta concepción, especialmente viva en el cristianismo primitivo, será clave en la fuerza re-creativa con que los distintos movimientos de liberación andina seguirán reviviendo hasta hoy las ideas mesiánicas.

Los primeros en traer y difundir las creencias milenaristas cristianas en Latinoamérica fueron los frailes de la Orden Franciscana. Los franciscanos –específicamente su fracción espiritualista– habían hecho suyo el pensamiento escatológico del abad Joaquín da Fiore, personaje que con sus reveladoras teorías acerca de la Trinidad despertó no pocos problemas a la tradición escolástica de finales del siglo XII; su excentricidad

a la teología predominante lo hizo ir desarrollando sus escritos prácticamente al margen de la cultura católica oficial. No es extraño que su pensamiento fuera cobrando mayor resonancia fuera de los sistemas de poder, en la literatura y en los movimientos proféticos y heréticos que surgieron durante todo el siglo XIII en Italia.

Una de las cuestiones del pensamiento joaquínista que cautivó a los franciscanos y también a un conquistador de ideas mesiánicas como Cristóbal Colón, fue su profunda visión profética, que a grandes rasgos se iniciaba con una original interpretación del Apocalipsis de San Juan Evangelista y culminaba sosteniendo que en un sólo texto, la Biblia, estaba contenido el diseño total del mundo.

Joaquín de Fiore elaboró una concepción teológica de la historia dividiendo simbólicamente el tiempo en tres edades: la del Padre (edad de la autoridad y que corresponde al Antiguo Testamento), la del Hijo (la edad de la fe, sucesiva a la venida de Cristo), y la del Espíritu Santo (la edad de la luz, del amor y de la libertad, que equivale al Tercer Estado, donde se cumplirán las promesas del Antiguo y Nuevo Testamento).

En la construcción de su doctrina –la cual supone que sólo una transformación radical de las condiciones existentes en la historia terrena podrá realizar el reino milenar de Cristo

anunciado en el Apocalipsis— fue esencial el método de interpretación que utilizó para abstraer el sentido de sus visiones.

De Fiore imagina la realidad y sus sentidos más ocultos simbolizados en la Imagen de la Trinidad y sin negar su complejidad, tampoco la reduce a las razones que dicta una determinada circunstancia o ideología literal, empeñándose en un difícil y original desciframiento que elige como instrumentos de conocimiento sus propias intuiciones visuales, por ejemplo, la figura que imaginó para la Trinidad se le reveló en un sueño como un salterio o cítara en forma de triángulo isósceles. Otra de sus imágenes es la de un hombre-halcón que vuela sobre el mar hacia el sol: sus pupilas están prontas a divisar el resplandor del movimiento, la realidad se extiende en el horizonte y engloba lo eterno hasta abrazar la historia. Desde esta visión, las imágenes son metáforas que encierran en sí mismas distintas posibilidades de traducción. Será tarea del intérprete dar con las claves que permitan explicar al menos uno de los múltiples propósitos que intentaba evocar el símbolo vislumbrado.

Su pensamiento por imágenes, al que llamó *Concordia*, deja entrever —a semejanza del también dinámico mecanismo de la Trinidad— un continuum de combinaciones y analogías entre imágenes que, sin relaciones

aparentes, se van iluminando recíprocamente por un complejo proceso (armonía, semejanza, correlación y compensación) que detiene el transcurso normal de los fenómenos y los lleva al territorio de los símbolos.

La nueva visión ha construido, entonces, un método para percibir en su conjunto a las *formas en devenir* o metamorfosis, cuyos significados —como emanaciones de una *inteligencia estelar*— se irán haciendo inteligibles si la comprensión no se aleja del carácter simbólico de la intuición original.

La cuestión franciscana

En 1226 San Francisco dicta su testamento que consistía en una reafirmación del espíritu de la Regla y deja la dirección de la fraternidad a sus discípulos. Al amparo de la bula *Quo ebogati*, de Gregorio IX, la fracción llamada de los prudentes, comienza a institucionalizar y a acomodar la Regla a las políticas oficiales de la Iglesia. Frente a esta interpretación oficial del franciscanismo, al interior de la orden y paralelamente, convivía un grupo disidente que sentía que “los prudentes” habían traicionado los ideales del Fundador y el sentido de la Regla. El grupo de los “celantes” estaba liderado por la visión inspirada por los hermanos: Rufino, León, Ángel, Bernardo, Gil

y Maseo. Quienes, siguiendo el estilo del primer biógrafo del santo, Tomás de Celano, habían tratado de sintetizar la experiencia primigenia de la fraternidad.

Mientras San Buenaventura dirigió la orden (1257-74), estas disputas permanecieron bajo control, pero a finales del siglo XIII la influencia del pensamiento del abad Joaquín de Fiore determinó la condena de la fracción llamada “los espirituales”, como rebeldes a la autoridad pontificia.⁸

La fracción espiritualista estaba inspirada por el pensamiento profético de Joaquín de Fiore y la veneración franciscana a la pobreza, esta mentalidad dominó la voluntad misionera de gran parte de los franciscanos que abogaron por la conversión de los nativos del Nuevo Mundo.

“Desde mediados del siglo trece en adelante, hubo una predicación continua del “joaquinismo”, que anunciaba una renovatio, una Tercera Edad, aquella del Espíritu Santo, que lograría el cumplimiento definitivo, aquí en la Tierra, de las promesas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Existía algún tipo de relación entre esta tendencia y

el movimiento político y espiritual dirigido por Savonarola en Florencia; en todo caso, es un hecho bien conocido que la más fuerte defensora de las ideas joaquinistas era la Orden Franciscana, que las llevaría a América.”⁹

Francisco como el ángel del Apocalipsis y un Alter Christus

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

Gerardo del Borgo fue el primer franciscano que inició esta tradición en 1254, cuando publicó su *Liber introductorius in Evangelium aeternum* a espaldas de sus superiores. El libro fue proscrito en el 1255 por el papa Alejandro IV¹⁰.

8. Guerra, José Antonio: *San Francisco de Asís, escritos, biografías, documentos de la época*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, MCMLXXX, p.132. Ver introducción al libro.

9. Góngora, Mario: “El Nuevo Mundo en los escritos escatológicos y utópicos del siglo dieciséis al dieciocho”, en *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*, Santiago, Universitaria, 1998, p. 201.

10. Saranyana, José Ignacio y Ana de Zaballa: *op. cit.*, p. 44. Los estudiosos

El principal biógrafo del santo, y general de la Orden a partir de 1257, fue San Buenaventura. La influencia del Abad Joaquín de Fiore en su *Leyenda mayor* ha sido ampliamente debatida, especialmente el modo en que algunos pasajes habrían influido en el *De Conformitate beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, (1385/99), del franciscano Bartolomé de Pisa. “A partir del de *Conformitate*, la tradición apocalíptica franciscana se habría extendido por toda la Orden, de forma que incluso aquellos sectores que se habían mantenido incólumes de los contagios joaquinistas habrían finalmente sido contagiados. Entre los contaminados estarían, según Marcel Bataillon, los primeros “Doce” que fueron a España, en 1524.”¹¹

Para entender los nexos y eslabones que configuran esa tradición franciscana-joaquinista, es interesante citar el famoso pasaje de la *Leyenda Mayor* (1261), en el que Buenaventura identifica a San Francisco

españoles, cuentan que Gerardo del Borgo “fervoroso joaquinista” fue expulsado del Estudio general de París y reintegrado a Sicilia. Allí permaneció suspendido a divinis y obstinado en sus puntos de vista. En 1258, después de ser juzgado, fue condenado a cadena perpetua. Murió sin rectificar, en la cárcel, dieciocho años después, en 1276.

11. *Ibid.*, p.56.

como el ángel del Apocalipsis, tema central de nuestra pintura franciscana la Profecía:

*En vista de esto, no dudamos afirmar que Francisco fue figurado en aquel ángel que vió el amado discípulo, apóstol y evangelista San Juan en su Apocalipsis, ángel que subía desde donde nace el sol y que llevaba impreso en sí mismo el sello del Dios vivo. Por eso, al abrirse en el cielo el sexto de aquellos sellos misteriosos, se expresa así el Profeta de Patmos: Y vi otro ángel que subía desde donde nace el sol y que tenía la señal de Dios vivo.*¹²

Siguiendo la misma traducción del *De Conformitate*, Bartolomé de Pisa decía respecto al espíritu profético de Francisco:

*Resplandeció también de un modo tan singular en Francisco el espíritu de profecía, que preveía claramente las cosas futuras, penetraba los más íntimos secretos del corazón, veía las cosas ausentes como si delante de él mismo acontecieran, y no pocas veces se hacía presente de un modo maravilloso a los que se hallaban muy distantes del lugar en que él se encontraba.*¹³

12. Buenaventura, San: *Leyenda de San Francisco*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, MCMXLIX, pp. 523-524.

13. Saranyana, José Ignacio y Ana de

Este libro de las Conformidades entre la vida de San Francisco y la vida de Jesucristo, se convirtió en un libro de gran importancia para las hagiografías del santo que le sucedieron. Esa concepción de Francisco como un *Alter Christus*, fue seguida por el franciscano portugués Fray Miguel de la Purísima, quien nació hacia 1610 en Tarpora (Indias Orientales). La historiadora María Carmen García Atance de Claro, cuenta que “tuvo a su cargo la predicación de las provincias de Portugal. En 1638 se encuentra en Asís, a fin de recopilar material e información para su obra *Vida Evangélica y apostólica de los Hermanos Menores*, publicada en 1641. Su crónica sigue muy de cerca a la de Fray Bartolomé de Pisa, mediante un estrecho paralelismo entre la vida de Cristo y la de Francisco.”¹⁴

El teólogo español Pedro de Alva y Astorga, quien inspira en gran parte el programa iconográfico la serie de 54 pinturas de Santiago, es heredero de esa tradición milenarista franciscana. Utilizará como modelos para su libro *Naturae Prodigium*, tanto el libro de las *Conformidades* de Bartolomé de Pisa, como el de Fray Miguel de la Purísima, para establecer tres mil setecientas veinte y seis

semejanzas entre Cristo y San Francisco.

Por ejemplo, en el prefacio de su libro –de acuerdo a la tradición de estos libros teológicos de divulgación, que estaban dirigidos a dos tipos de lectores: piadosos e impíos– es importante señalar como desde un comienzo Alva y Astorga entiende su libro como heredero de una tradición teológica con los dos textos anteriormente mencionados:

Al lector piadoso

*Amiga para todos y para Dios, agradable es la piedad, llamada por san Ambrosio tribunal de los justos, asilo de los menesterosos, perdón para las faltas, ¿Qué <sucedería> si fuera alimentada por la caridad ortodoxa? Ciertamente no es celosa, no es ambiciosa, no pretende lo que no es suyo, no obra de manera perversa, no se envanece, no se irrita, no se alegra de la desgracia, se alegra con la verdad, todo lo soporta, todo lo cree, y, finalmente, lo sostiene a todo. En efecto, sabe que nada en la naturaleza de las cosas es tan sagrado que pueda huir de una boca sacrilega, pero no por eso son menos divinas en lo sublime, pues la mano humana se extiende a las cosas celestes. Las cuarenta semejanzas de **Bartolomé Pisano** a cuatro mil paralelos, o analogías, se extendieron, a partir de los dichos de San Buenaventura, San Antonio*

Zaballa: *op. cit.*, p. 591.

14. García-Atance de Claro, María Carmen: *op. cit.*, p. 174.

Florentino, San Antonio de Padua, San Vicente, San Bernardino y otros sabios doctores de la iglesia, por las que se llama el libro áureo de las semejanzas y si cuarenta semejanzas, despertaron entre las injustas áspides, hijos impíos de Babilonia, escándalo y blasfemias, cuatro mil entre los hijos de la iglesia, y abejas de la pacífica Jerusalén, entre los doctos católicos, digo, quienes según la balanza de la justicia, de la ciencia, y la luz de la fe, sopesan y observan los libros y los escritos y religiosamente juzgan que diversa es la univocación, unidad o igualdad entre las cosas la cual, de ningún modo, pudo existir entre Dios y el hombre, el creador y la criatura, Cristo y Francisco. Y todavía más, pensarla es ilícito. Empero, otra cosa distinta es hablar de analogía, de igual proporción, semejanza o conformidad, o lo que es igual, de relación o comparación, lo cual es lo único que pretendemos demostrar. Espero tener un feliz éxito y alcanzar un glorioso fin, quien se dispone a pensar alabanzas a Dios, a fin de conocer así por todas las cosas aquello que es admirable en tus santos, y más admirable en este miembro, su siervo, y en mi Padre Francisco.

Al lector impío

La impiedad es hábil e ingeniosa para idear males y para cometerlos,

*como una ciega increíblemente audaz, Decía antaño San Gregorio Nacianceno. ¿Qué <pasaría> si cayera en un corazón extraño a la fe ortodoxa? Me refiero al de aquellos que se retiraron de la comuna de la iglesia y del firmamento de la verdad, diciéndole a Dios: “no queremos el conocimiento de tus caminos”, pues su alma siempre anhela los males, y siempre callan en un sentido réprobo y, <en cambio>, hablan la iniquidad, la cual como un mar agitado no quiere sosegarse. Si, ciertamente, con palabras y obras comete insidias a la sangre, confiada en las palabras de la mentira, y no deja sin manchar al cielo o la santidad. Testimonio de esta verdad fue el libro áureo, elaborado por **Bartolomé Pisano**, sobre las conformidades de la vida del Seráfico San Francisco con la vida de <nuestro> señor, conteniendo cuarenta semejanzas, o paralelos, contra el cual se alzaron cuarenta Telamones del hereje cautivo, áspides, escorpiones, y víboras, Lutero, Calvino, Albero, Conrado Gesnero, Desiderio, Erasmo, Licónstenes, y otros reformadores anónimos, germanos, galos y holandeses. Todos ellos autores condenados, cuyo recuerdo debe ser detestado, quienes llamaron al libro mencionado: Corán de los descalzos, Corán de los cordigeros, y lo enfrentaron y ensuciaron, de modo*

impúdico e injusto, con perdiciones, gritos, calumnias, errores y falsedades, pero se esforzaron en vano, pues su arco dirigido a lo deforme, se quebró, y la ridícula fuerza de sus argumentos, y su inútil argumentación, como el recuerdo de sus libros perecieron con estrépito, como ciertamente lo ilustran y demuestran Henrico Sedulio en la Apología de este libro, donde los refuta, Arturo de el Monasterio en las adiciones al Martirologio de los menores, Juan parisiense, Miguel de la purificación, en su Apología a la universidad de Paris, Vital y Vadingo, y otros muchos escritores nuestros, donde el lector puede leer, algunas cosas que hasta aquí podría hacer falta demostrar.¹⁵

Respecto a la importancia que tendrá el pensamiento joaquinita para esa tradición mesiánica franciscana es especialmente importante citar aquí el pasaje donde Joaquín de Fiore es identificado por Pedro de Alva y Astorga como un profeta, un visionario de la venida de San Francisco. En el título XI dedicado a la Infancia, y subtítulo en su primer

parágrafo izquierdo “El Precursor” leemos:

El precursor.

Título XII.

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

Profeta de Cristo y precursor, quien preparaba la vía delante del rostro <del hijo de Dios>, fue un hombre enviado por Dios cuyo nombre era Juan el Bautista.

Tuvo el señor un precursor que preparó la vía delante de su rostro y un profeta que lo reveló al mundo con palabras y acciones, a saber, Juan el Bautista. Juan 1. v 31

Antes de la concepción del precursor de Cristo, el Señor aumentó su misericordia con la madre de éste. Además, el ángel Gabriel, que está enfrente de Dios, apareció al Padre Zacarías en el templo mientras ofrecía el sacrificio, ubicándose a la derecha del altar del incienso le dijo: tu esposa Elizabeth te dará un hijo y lo nombrarás Juan y será para ti alegría y exultación, y muchos se alegrarán por su nacimiento. En efecto será grande a los ojos de Dios, y convertirá a muchos hijos de Israel a Nuestro Señor. Y ya

15. Agradezco especialmente la traducción del latín de este y otros pasajes del *Naturae Prodigium*, que aparecen citados en esta investigación, realizados durante febrero del 2009 por Boris Eremiev.

nacido decían: ¿Quién crees que sea este niño? Y en efecto la mano del Señor estaba con él.

El precursor de nuestro Señor Jesucristo fue Juan Bautista, cuyo padre era llamado Zacarías y su madre Elizabeth, y él fue concebido de manera milagrosa a partir de alguien estéril.

Juan Bautista, precursor del nuestro Señor Jesucristo, fue virgen y de origen sacerdotal.

El profeta Juan Bautista se adelantó en su nacimiento a Cristo en seis meses y en el mismo año en el que el Señor es bautizado <y> comenzó a predicar el arrepentimiento de los pecados, su precursor murió.

Juan Bautista comenzó a profetizar sobre Cristo en el útero de su madre, nueve meses antes del nacimiento del Señor.

Cuando Cristo nuestro señor nació en el útero según la carne, y su precursor tenía seis meses comenzó a profetizar sobre nuestro redentor.

Antes de la prédica de nuestro señor Jesucristo y de su manifestación en el mundo en cinco meses, profetizó sobre aquello su precursor Juan el Bautista.

Juan el Bautista, precursor de nuestro señor Jesucristo, fue fortalecido por el Espíritu en su infancia, pasados sus primeros años se exilió en el desierto que está cerca de Jeru-

salén, después se fue a otro que esta cerca de Hebron, usando vestiduras ásperas y pieles de camello. Habitaba una cueva o caverna y solamente se alimentaba de miel silvestre y langostas, por medio de ayunos y oraciones, casto, con su presencia santificaba los desiertos, se convirtió en príncipe, y patriarca de los ermitaños.

Antes de que Nuestro señor Jesucristo apareciera y se manifestara al mundo, Juan el Bautista, como la voz que clama en el desierto, predicaba muchas cosas sobre la gloria y gracia del Salvador, de nuestra salvación gracia a Él, etc. Pero después que Jesús, el cordero de Dios, comenzó su predica, calló la voz del Bautista, pues Juan fue encarcelado. De este modo nunca más se le vio o escucho en el mundo.

En el parágrafo de la derecha dice:

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

El seráfico tuvo un precursor que preparó la vía delante de su rostro y un profeta que lo representó con palabras y obras, a saber, El Abate Joaquín.

Antes del nacimiento de Joaquín, precursor de Francisco, la forma de un joven atractivo, y vestido con líneas blancas, se le presentó a su madre mientras soñaba y le dijo: Cuando des a luz al niño que concebiste, si quieres que viva no permitas que lo laven en la fuente bautismal antes de los siete años. Empero cuando nació, al Padre le parecía que el niño (miraba) sobre el altar del Divino Arcángel Miguel, porque no estaba muy lejos de su casa un pequeño santuario, del cual la parte más alta del templo tocaba el techo y un coro con vestiduras blancas cantaba: Aleluya, se nos ha dado un hijo, Aleluya.

El precursor de Francisco fue el abad Joaquín, su padre se llamaba Mauro y su madre Gema, quien fue concebido con un portento de la futura santidad.

El abad Joaquín, precursor de Francisco fue honesto de una virginidad purísima y sacerdote.

El profeta Joaquín el Abad, cuyo padre se llamaba Mauro, y su madre Gema, y fue concebido con un portento de la futura santidad, se adelantó a Francisco en el oficio de profetizar por seis años y falleció

en el mismo año en el que el Seráfico se convirtió y comenzó a predicar el arrepentimiento.

El Abad Joaquín comenzó a profetizar sobre el Beato Francisco nueve años antes de la erección de su religión.

Antes de que naciera Francisco según el espíritu, por seis años comenzó Joaquín, su precursor, comenzó a profetizar sobre el Seráfico Padre.

Antes de la conversión de Francisco y de su manifestación en el mundo en cinco años, su precursor, Joaquín el Abad, predijo y anunció muchas cosas sobre él.

Juan Joaquín, precursor de Francisco, durante su juventud, prosiguió el camino a Jerusalén a causa de la religión, y allí habitó en el desierto encerrado en una vieja cisterna, vestido con un tejido áspero y de color blanco, y casto, durante toda la cuaresma se alimentó solamente con pan y agua, de allí se ocultó en una cueva por diez días más en otro desierto cerca de Sicilia, por eso se ha hecho el padre y Abad de los Monjes.

Antes de la llegada o manifestación del Seráfico Padre Francisco, un devoto varón recorría los barrios y calles de la ciudad de Assis diciendo: Paz y bien, paz y bien, pero después de que Francisco, ángel de la paz, comenzó a ejercer su oficio

y a mostrarse al mundo, aquel varón calló y nunca más apareció en el pueblo o se le vio.

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

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

El frontispicio de *Naturae prodigium, Gratiae Portentum*

Pedro de Alva y Astorga nació hacia 1601-1602 en Carbajales (Zamora). A la edad de 8 años se fue a vivir junto a sus padres a la ciudad de Cuzco; frecuentó el Colegio de San Antonio, que era el seminario del obispado del Cuzco. Hacia 1621,

mientras seguía los estudios teológicos en el colegio de San Martín, en Lima, ingresó en la Provincia franciscana de los Doce Apóstoles del Perú. Ordenado de sacerdote, ejerció a la vez la enseñanza, la predicación y diversos cargos de gobierno. En 1641 era ya lector jubilado. Por esa fecha o un poco antes se fue a España como procurador de su provincia, concluyendo así su estancia en las Indias. Como custodio de su provincia participó de vocal en el capítulo general de Toledo en 1645 y en la congregación general celebrada en la misma ciudad en 1648. Alva y Astorga pasó a Roma en 1650 como procurador de la Causa de beatificación del misionero americano Francisco Solano; en 1654 fue nombrado procurador general de la Orden; a los pocos meses, renunció a este cargo y regresó a España. Hacia 1661 ó 1662 se trasladó a los Países Bajos y montó una imprenta en Lovaina para editar sus propias obras; fray Pedro murió en 1667.

Una de las polémicas teológicas más importante del siglo XVII, tanto en Europa como en América, giró en torno a las posturas en pro y en contra de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. En el Cuzco esta polémica se materializó en los duros enfrentamientos entre la orden de los dominicos, antinmaculistas, y los franciscanos, fervientes defensores de la Inmaculada.

El historiador peruano Ramón Mujica Pinilla, en su estudio acerca de la relación entre los sermones y el arte virreinal peruano,¹⁶ destaca la importancia de Pedro de Alva y Astorga en esta disputa. También describe en su ensayo un lienzo anónimo cuzqueño del siglo XVII que retrata a fray Pedro y a través de una cartela da cuenta de su biografía, y sus principales posturas teológicas, comenta que:

“Como colegial del seminario antoniano, Alva y Astorga participó en el Cusco en las procesiones inmaculistas y escuchó los enfrentamientos y las palestras literarias entre dominicos, franciscanos y jesuitas. Se puede suponer que esta prematura experiencia le ayudó a desarrollar, cuando adulto, sus dotes de polemista, que lo convertirían en uno de los más enérgicos y destacados defensores de la Inmaculada de toda la orden franciscana.

Por sus violentos y rudos ataques contra la teología maculista dominica, muchas de sus obras fueron censuradas por la Inquisición española. La difusión de sus escritos e ideas empero, se confirma en el hecho de

16. Mujica Pinilla, Ramón: “Un libro de sermones para un pleito universitario: La novena maravilla de Juan Espinoza Medrano”, en *El Barroco Peruano I*, Lima, Banco de Crédito, 2002.

que varios de los grabados que ilustran sus libros fueron copiados por los pintores andinos y novohispanos. Un caso ejemplar es la estampa alegórica inmaculista que aparece en su controversial tratado *Sol Veritatis* (Madrid 1660). Prohibido por la inquisición española el 22 de junio de 1665 y posteriormente por el Santo Oficio de Lima, el grabado alegórico de su doble portada fue pintado en Bolivia por un autor anónimo, y en México por Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734), en un lienzo conservado en el sotocoro de la parroquia de Santa María de Ozumbilla¹⁷

En el frontispicio del *Naturae Prodigium Gratiae Potentum*, se puede observar: Un serafín con las seis alas, su rostro apenas asomándose detrás de las alas que le cubren el rostro y del que se pueden entrever sólo sus ojos. Se trata de un cuerpo simétrico, en la mitad izquierda desde el punto de vista del espectador y que corresponde al cuerpo de Cristo, se puede identificar la herida en el costado, los estigmas en la mano, también en ambos pies. La parte derecha que corresponde a San Francisco está cubierta por una nube. Al medio bajo los pies un cordero (con el texto *scriptum intus, et foris*, de la inscripción cuelan 5 medallas). El ángel vuela suspendido en medio de

17. *Ibid.*, pp. 261-262.



Pedro de Alva y Astorga *Naturae prodigium, gratiae portentum*, 1651, Madrid. Título y frontispicio

un paisaje que representa respectivamente: el Monte del Calvario donde aparecen las tres cruces, abajo esta representada la ciudad de Nazareth entremedio el texto: Quis est hic, & laudabimus eum Fecit enim mirabilia in vita sua qui probatus es tinillo perfectus esset et erit Gloria aeterna. Eccles. 31 al otro lado del cordero se puede leer Ad quem venit Rex, è CCelo Amictu Seraphico: Sex Alarum teetus velo Portento mirifico. Ex Officio (ver traducción e imagen del frontispicio). En esta parte —derecha del frontispicio— aparece el Monte Alvernia y abajo la ciudad de Asís.

Texto frontispicio

	Y con dos ocultaba su rostro	
¿Quién es este y lo alabamos, pues hizo milagros en su vida?, ¿Quién fue aprobado en aquello y es perfecto? tendrá gloria eterna.	Escrito, <por> dentro y <por> fuera.	Hacia el cual vino el rey desde el cielo con una toga seráfica. Cubierto con un velo, maravilloso portento, de seis alas.
Nazaret.	Prodigio de la naturaleza Portento de la gracia.	Asís.



Retrato de Pedro de Alva y Astorga en Naurae prodigium, gratiae portentum

Respecto a la perspectiva del grabado, firmada por el artista flamenco B. Joort F, se puede apreciar que convergen varios tipos de perspectivas. La imagen del serafín por ejemplo está hecha desde una perspectiva frontal. El paisaje del monte Alvernia, en cambio, corresponde a una perspectiva de “arriba hacia abajo”, y las respectivas ciudades de Jerusalén y Asís, siguen una perspectiva frontal. La conjunción de perspectivas era mucho más habitual de lo que solemos pensar, tanto en ilustraciones como en pinturas. De alguna manera, el ilustrador está mezclando nues-

tra mirada (de abajo hacia arriba) con la visión del serafín, que, como es la figura más dominante, da la sensación de una perspectiva frontal (que es la que se solía usar para representar a Cristo en la Cruz).¹⁸

En su importante estudio sobre los grabados para frontispicios en los tratados de elocuencia del siglo XVII, Marc Fumaroli estableció que alrededor de 1635 se observa un pro-

18. Para la identificación y a la descripción de las distintas perspectivas de esta imagen, agradezco especialmente la agudeza y la generosidad de Sandra Accatino.

fundo cambio tanto en la concepción como en la ejecución de los frontispicios de los tratados de retórica y elocuencia. Si anteriormente, no obstante la importancia atribuida al ornamento, ellos habían conservado en cierto modo un carácter funcional y servían para enmarcar el texto con el título de la obra y la información relativa a ella –nombre y títulos del autor, nombre del editor, lugar y fecha de la edición–, ahora el título tiene un rol secundario, y el frontispicio se convierte en una verdadera ilustración que resume en modo puramente icónico el espíritu de la obra. “El prestigio de las artes decorativas ligadas a la pompa real y a la Fiesta parece haber cedido el paso, hacia 1635, al prestigio de la pintura en sí y del teatro a la italiana. El grabador es ya un imitador del pintor y del escenógrafo, no solamente por aquello que atañe a la concepción del espacio, sino también por el modo de tratar las superficies y la luz. Dulces graduaciones de luz y de sombra compiten con los colores de la pintura, mientras el trazo más fino y dúctil no tiene nada que envidiar a la uniformidad de la superficie “verniciata” del cuadro.”¹⁹

19. Fumarola, Marc: “Sulla soglia dei libri: le incisioni per i frontespizi dei trattati di eloquenza (1594-1641)”, en *La scuola del silenzio*, Milán, Adelphi, 1995, pp. 461-486.

Existe una íntima conexión entre ese giro estilístico que experimenta esa primera imagen del *Naturae Prodigium*, y la síntesis temática y formal que se produce en la pintura *La profecía*, tomando aspectos del mundo cristiano, del universo andino y también del mundo clásico.

Indudablemente, la diversidad de lenguajes que comienzan a formar parte de las poéticas barrocas, después de un primer momento más doctrinario, esta relacionada con una iconografía que incorpora por ejemplo a través de las fiestas y procesiones religiosas, pero especialmente por medio de imágenes clásicas y cristianas que llegan a través de grabados flamencos y libros devocionales. Estas combinaciones de motivos heterogéneos, que no están limitadas por los contextos y los tiempos de los originales, es lo que produce al interior de la pintura cusqueña una reelaboración de los mismos motivos pero desde una clave popular y arcaica.

El mito de Inkari y los tres soles de La Profecía

Hacia finales del siglo XVII, época en que los pintores indios y mestizos del Cuzco se independizaban del tutelaje de los artistas españoles, apareció en torno a la ciudad sagra-

da de los Incas, un mito mesiánico que hablaba de la resurrección de Inkarrí (nombre compuesto de las palabras quechua Inka y de la castellana rey), el dios vencido por el dios cristiano.

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

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

La cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo se está reconstruyendo bajo tierra. Pero no tiene todavía poder,

sus leyes no se respetan, y no se obedece su voluntad. Cuando el cuerpo de Inkarrí este completo, el volverá y ese día será el juicio final.”

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

La imagen de Inkarrí como un dios que se está reconstituyendo desde el subsuelo y cuyo cuerpo renace a partir de su cabeza cortada, es una imagen que proviene claramente de las muertes ejemplares del inca Atahualpa y de ambos Túpac Amaru. La vuelta al tiempo sagrado del Inca y la liberación de su pueblo se encuentran cifrados en ese renacimiento. Pero no se trata aquí de una espera pasiva del advenimiento. Para que la transformación se realice es

esencial la participación activa de los creyentes en el mito y la voluntad de cambiar radicalmente el presente adverso. Este mito, creemos, se relaciona directamente con la adaptación por parte del pueblo andino colonizado del pensamiento escatológico cristiano.

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

Tal vez no sea del todo desventurado ver a Inkarrí como un dios plástico y bicéfalo, cuyo perfil doble y opuesto recuerda a Jano el dios de los romanos mirando contemporáneamente hacia atrás y hacia delante, con la cara del Inca y la de Cristo, los dos sacrificados, resucitados y luego transformados en justiciadores del futuro.

La edad del Espíritu Santo de la que hablaba Joaquín de Fiore como del tercer estado: "El primer tiempo fue el de la ciencia, el segundo el de

la sabiduría, el tercero será el de la inteligencia plena; el primero fue el de la obediencia servil, el segundo el del servicio filial, el tercero será el de la libertad."²⁰

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

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

una mañana salieron tres soles, tres soles en distintos lugares, pero de donde ahora sale, y los quemó a los ñaupas y machus, a toditos. Hoy solo se ven sus huesos y los restos de sus viviendas. Se metieron donde podían, unos a los manantiales, otros a

20. Fiore, Joaquín de (Gioacchino da Fiore): *Sull' Apocalisse*, Milán, Feltrinelli, 1994, p. 48. La cita corresponde a un fragmento del quinto libro de la *Concordia Novi ac Veteris Testamenti* contenido en la introducción al libro.

los matorrales. Abí estarán aun vivos, dicen.

“El fin del mundo llegara con un diluvio de viento y nos igualará y nivelará porque nada quedará en pie. Entonces llegará el tiempo del Espíritu Santo, donde los hombres tendrán alas para volar y andar como una paloma!

*Este mundo terminará muy pronto y llegará la época del Espíritu Santo, y resucitarán los muertos y los que eran aun vivos y darán cuenta de sus pecados. Los buenos salen a la gloria y los malos al infierno. La gente de ese tiempo tendrá alas y vuelan donde quieren y solo comerán frutas”.*²¹

Urbano concluye que el discurso popular andino no podía asumir una

21. Urbano, Enrique: “Las tres edades del mundo. La idea de utopía y de historia en los Andes”, en *Mitos y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*, Cuzco, Centro de estudios regionales andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1993, p. 285. Urbano cree que el pensamiento cristiano acerca del transcurso del tiempo es muy anterior al joaquinismo: “cada vez que el discurso mítico se enfrenta a una concepción judeocristiana e histórica del tiempo, antes de asumirla se refugia en una lectura utópica del mundo, del hombre y de las cosas, a fin de preservar y dilatar lo que era su característica principal, la negación del transcurso del tiempo”, *ibid.*, p. 285.

visión culta de la historia y por eso desarrolla una comprensión general del tiempo y el espacio mas cercana a un género de palabra utópica, cuya característica principal es fijar en un modelo ahistórico una sucesión de tiempos divididos en partes contrastadas. Y es precisamente para eso que sirven las tres personas divinas de la Trinidad cristiana.

Para nuestra investigación es indudable la correspondencia entre este mito oral andino y la imagen de **los tres soles** que vemos sobre la cabaña del pintor en *La profecía*, claramente el motivo más enigmático de esta representación y quizás de toda la serie de 54 pinturas.

Seguir estudiando las relaciones entre la tradición franciscana que recupera las teorías de Joaquín de Fiore y la formación de un pensamiento mesiánico andino, me parece que es fundamental para profundizar en los significados de esta serie cuzqueña y también para entender cómo el proyecto artístico de estos pintores mestizos, logró sostener una interacción productiva. Seguramente en esa reciprocidad influyó la apertura al pensamiento mesiánico, su estructura temporal en devenir, siempre con un lugar para el que resta y esta en expansión, como en las continuas metamorfosis de los movimientos barrocos.



