



Representaciones y ornamentaciones vivas: amalgama de saberes y animales durante el siglo XVII en territorio indiano

Living representations and ornamentations: amalgamation of knowledge and animals during the 17th century in Indian territory

Antonia Valenzuela Sarrazin

Universidad Complutense de Madrid

Correo electrónico: avalenzuela7@uc.cl

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1720-8715>

Resumen

1

Este artículo tiene como propósito explorar las representaciones de los animales realizadas durante el siglo XVII para comprender cómo se les percibía en aquella época. Se examina la convergencia de simbolismos entre el imaginario europeo y el indígena americano, el cual se complejiza mediante la llegada de los europeos a América, pues se introdujeron nuevas especies como cerdos, caballos y ovejas, impactando al ecosistema local. A través del análisis de obras de arte religiosas y crónicas de la época, se busca comprender cómo la ornamentación y representación animal europea influyó en la fauna americana, transformándola de manera tanto novedosa como devastadora.



Palabras Clave: ornamentación; representación; animales americanos; imaginario americano.

Abstract

This article explores seventeenth century animal representations to understand how they were perceived at the time. It examines the convergence of symbolism between European and indigenous American traditions, further complicated by the introduction of new species such as pigs, horses, and sheep following European arrival in the Americas. This introduction impacted the local ecosystem. Through the analysis of religious artwork and chronicles of the period, this study seeks to understand how European ornamentation and animal representation influenced and transformed American fauna in both novel and devastating ways.

2

Keywords: *ornamentation; representation; American animals; American imaginary*

Durero nunca vio al rinoceronte, supo de él por descripciones
de un amigo pintor del que no se conserva nombre.
Por eso lo convirtió en un animal tan grande que
se desborda del papel,
un caballero cubierto de placas sobrepuestas,
de verrugas o escamas remachadas
un gigante con silla de montar y un cuerno
extra en el lomo, por si acaso.
Tiempo después, el rey le mandó el rinoceronte
al papa León X,
pero el rinoceronte nunca llegó a Roma: su
barco naufragó cerca de Marsella.
Y los grilletes que lo mantenían fijo le impidieron
nadar hasta la orilla.
Cuando recuperaron el cadáver, lo rellenaron



de paja como si nada.

(Isabel Zapata, "La Creación del rinoceronte", *Una ballena es un país*)

Introducción: adentrándose al imaginario barroco

El barroco es un espacio temporal y de carácter simbólico que sitúa la creación artística de variados artistas y cronistas del periodo, a través de la *imago*¹ de Kempis² o el imaginario utilizado por la Iglesia Católica durante la colonia, cuyo fin impulsaba el acto de suplantar el retrato que se tenía de ella, por medio de las distintas artes y artificios de la época, en la cual la iglesia y órdenes religiosas obtuvieron un gran acceso (Cruz Medina, 2017, p. 245). El barroco se difundió en la América hispana como una política imperial (p. 246), un ejemplo singular, es el suceso de las emblemáticas a lo largo y ancho del territorio indiano. Dando forma a la cultura visual y simbólica que varios autores han discutido y trabajado en sus investigaciones³. De esta manera, el temple de la *imago* toma protagonismo y forma en la cultura americana barroca y, en consecuencia, en la relación de las especies

3

¹Según Cruz Medina, una "imago" es una "imagen mental dotada de capacidad persuasiva, dirigida hacia el control de los cuerpos y las acciones de los sujetos". En contraste, Rodríguez de la Flor define a la *imago* en su texto como "la formación fugal, tal y como ésta se forja –y casi diríamos que <<reside>>- en el interior de la mente de quien la concibe".

²"El Kempis, resumiendo anticipadamente la matriz del discurso barroco propio del siglo XVII, se constituyó como un texto fundacional de la llamada *devotio moderna*, corriente teológica centrada en la imitación de la vida de Cristo como núcleo para el desarrollo de la espiritualidad, aspecto central dentro del modelo religioso que se impuso en la América colonial" (Cruz, 2017, p. 247).

³Por ejemplo, los casos de: Rodríguez de la Flor y José Antonio Maravall.



animales que residían allí y el uso que se da de estas, por medio de la ornamentación religiosa, política, noble y dogmática.

La nueva *imago*: un recorrido entre la emblemática cristiana y la emblemática indígena

La obra del Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Generales*, presenta diversos rituales, ceremonias y tradiciones que existían en la cultura altiplánica andina. Entre ellos las ofrendas captadas por los incas en las festividades de *Capac Raimi* (solsticio de invierno) o el *Inti Raimi* (solsticio de verano). El concepto de idolatría giraba en torno a la adoración de astros, la tierra, las montañas, y hacia animales. Victoria Castro (2009) señala que en la época de conquista se calificaba mediante dos formas la idolatría: “la natural y la artificial o imaginativa” (p. 25). Dentro de esta clasificación se hallaba una subdivisión: “a) cuerpos celestes y b) ríos, montañas, árboles” (p. 25). Formatos y pilares típicos de la adoración surandina de América, cuya idolatría se rendía a través del culto y ofrendas a sus ídolos, tales como: Pachacámac, Viracocha, Inti, Pachamama y entre otras. La extirpación de idolatrías, por lo tanto, da paso a la introducción e instrucción de las latrías. A través de esa medida –e interés de por medio, dado que la gran mayoría de figuras existentes en los templos estaban hechas de oro- fueron eliminadas.

4

Desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVIII la lista prohibitiva en torno a la cosmovisión y adoración indígena no se terminaba de producir, debido a que,



ARTÍCULO

según diversos clérigos, la idolatría era el mayor obstáculo para lograr la fe.⁴ Todo este proceso, paulatino y violento, convergió entre una estética nueva, una estética del pasado y una estética del presente, cuya mixtura permite comprender a lo americano, lo indígena y lo animal. Como antecedente a tal emulsión, se dio una estetización española, o sea, una españolización como método para enfrentar la situación de la evangelización en Indias. ¿Cómo se ve aquella estética de la españolización? En las prácticas de agricultura, ganadería, religión, la lengua y estética del indio, me referiré sobre ello brevemente. La arquitectura que se comienza a desarrollar distinta a la típica piedra utilizada por los andinos fue cambiada por estructuras de madera, ladrillos propios de la época colonial. Los templos incaicos fueron reconstruidos por iglesias católicas, las prácticas “paganas” indígenas fueron transformadas en sacras por los religiosos, naciendo neófitos y neófitas por toda la zona mesoamericana y surandina. En consecuencia, esta estética que se comienza a ensalzar en el territorio y vida indígena-hispana se desarrolla por etapas: “Antes de enseñarles a los indios la doctrina cristiana se les debía instruir en la *ley natural, política y civil*. De esta manera antes de ser cristianos aprenderían a ser hombres” (Castro, 2009, p. 51). Exigencias demandantes para la comunidad

⁴Por ejemplo, en palabras del vicario general de Cuzco, Luis de Morales, el cual actuaba como representación del Obispo en territorio americano presente en el “documento luminoso a juicio de Pierre Duviols y el primer texto eclesiástico sobre la extirpación (...) Luis de Morales sugirió al Rey que nombrara una persona cuya misión específica fuera hacer que se destruyeran todas las huacas, altares y momias sagradas, es decir, solicitó la creación de un nuevo cargo que vendría a cumplir las funciones de director o superintendente de la extirpación de las idolatrías” (Castro, pp. 28-29).



ARTÍCULO

quechua, inka y aymara –náhuatl también- que residían en las zonas altiplánicas y del virreinato del Perú. De este modo, se comprende la nueva *imago* la Corona buscaba, esto es, el afán por purificar y limpiar las colonias ibéricas. Por lo tanto, la extirpación de idolatrías tiene estrecha relación con el “órgano barroco por excelencia”, este es: el ojo (Rodríguez de la Flor, 2009, p. 27).

En el caso indígena, constantemente, se encontraban presenciando un sentimiento de pérdida de lo real, como señala Rodríguez de la Flor existía un “alejamiento (imprudente) del referente y de los mundos de vida cosificados, todo poseído por una percepción final de la incognoscibilidad (...) postrera del mundo” (p. 34). Dado a ello la convergencia del arte barroco americano confluye en saberes, sabores, mitos, verdades, realidades e invenciones de lo americano. Mi interés se centra en cómo se reconfigura y rearticula lo animal, entre los conocimientos indígenas y los conocimientos cristianos dispuestos en las mentes confusas del periodo. *Imagos* indígenas con *imagos* europeas, el arte nos da acceso a una comprensión de ellos, en su carácter divino, utilitario e incluso político. Por lo tanto, el factor de la emblemática⁵ jugó un rol fundamental, en el entendimiento de lo animal, con raíces medievales e indígenas, hecho que dependía de la información que se buscaba mostrar. No obstante, en un principio la literatura emblemática no solo se creó como un medio educativo, sino también, como una “forma de divulgar la cultura antigua”, esto es, un hecho de relevancia para los *studia humanitatis*, ya

⁵El término <<emblema>> proviene del mundo griego, el cual significaba “lo puesto”, “lo colocado”, refiriéndose a los mosaicos y azulejos (Antón, p. 201).



ARTÍCULO

que se da una “*renovatio* cultural y humana”, justamente, con énfasis en la cultura grecolatina (Antón, 2002, p. 204).

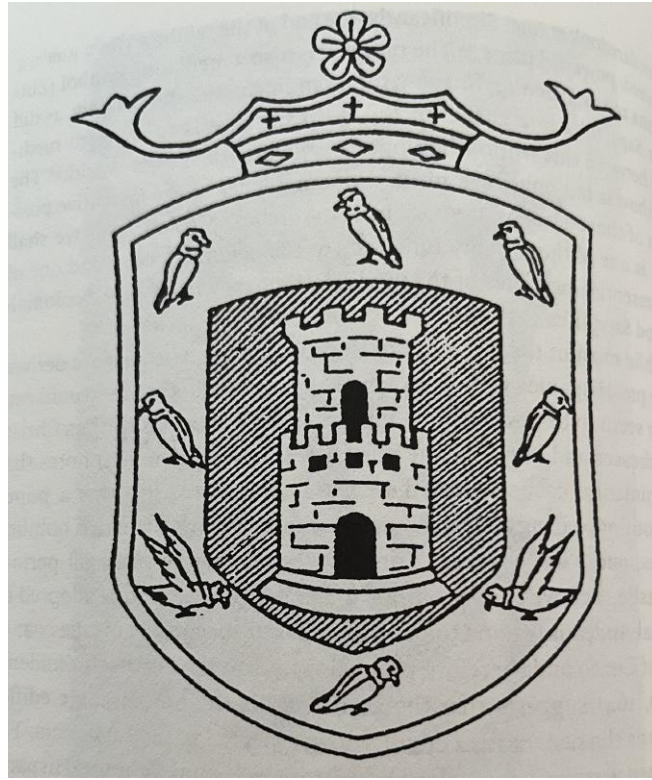
La literatura emblemática⁶, entonces, describe sucesos de índole religiosa y política, donde la figura humana o, mejor dicho, la vida humana es acompañada por distintos tipos de animales, específicamente, las aves. Tal como señala Antón: “en total de unas 140 especies diferentes, de las que una tercera parte son aves” (Antón, p. 211). Por ejemplo, Carolyn Dean analiza el caso de distintos emblemas presentes en la obra de Guaman Poma de Ayala, en ellos observa la utilización de animales (Fig. I). Coincidentemente, destaca el uso de distintas aves, tales como: águilas, cóndor y *curiquenques*. Lo anterior vislumbra un carácter compartido entre Occidente y América, las aves cumplen un rol sacro y, a la vez, divino.

7

⁶Cabe destacar que Andrea Alciato fue el creador del emblema, su obra destacada fue el *Emblematum Liber* en Augsburgo en el año 1531. El emblema o emblemática contaba con un mote, este en una frase sintética que tiene un carácter filosófico y moral. Como señala Buxó: “Los comentaristas de Alciato han vinculado su invención con el notorio interés de los humanistas del Quattrocento por encontrar un equivalente simbólico de los jeroglíficos egipcios, que ellos interpretaban como si se tratase de formas ideográficas de escritura usadas por los antiguos sacerdotes con el fin de guardar en secreto su conocimiento de las cosas divinas” (Buxó, 1995, p. 32).



ARTÍCULO



The Coat of arms of the city of Cuzco (I)⁷.

8

Dado a ello, es utilizado tanto por las mentes europeas como por las mentes indígenas andinas:

Several colonial suntur pawqars feature large feathers, centrally placed, that are either black or black and white. From their tremendous size they must be either condor or eagle feathers. Both the condor and eagle –and either one of these may appear in the suntur pawqar of the headdress depicted in the canvas of San Cristóbal parish- were revered Andean birds. The eagle symbolized Inka warfare, and the condor symbolized fertility and the aunderworld. (p. 128)

⁷Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ*, 146.



ARTÍCULO

También retrata la importancia de los animales en el arte y su significancia dentro de la representación indígena, cuya predominancia destaca en la capacidad zoomorfa, presente en vasijas, vestimenta y rituales. El carácter sagrado de las aves en el cristianismo y las creencias incaicas andinas, aguardan significados particulares y de estrecha relación. Por esta razón, el uso de emblemas o de esta nueva *imago* puesta en marcha en el imaginario colectivo americano logró efectuar cambios y posicionarse en territorio indiano, debido a las similitudes en torno a las aves y su condición hierática.

Es necesario ahondar en el carácter semiótico de la literatura emblemática, para una mejor comprensión de esta *nueva imago* que se intentaba impulsar en América. Erwin Panofsky (1962) señalaba que existe una “triple articulación semántica de las obras de arte” (Buxó, p.36). Por una parte, se encuentra (1) la relación del espectador con la obra de arte, el cual “identifica determinadas formas visuales que se corresponden con ciertos objetos conocidos”, allí se puede ver la similitud de los animales occidentales con los animales autóctonos de América, particularmente, en el caso de las aves. Para ello, se apela a cierta experiencia práctica, puesto que se da un reconocimiento primario en torno a lo que se está representado, a esto lo nombra como “significado fáctico”. Luego da paso al “significado expresivo”, este ocurre cuando hay una representación de personas ejecutando distintos actos, producto de ello, se produce un reconocimiento de ese accionar. Finalmente, este procedimiento y comprensión iconográfica se da por una sensibilidad singular, se necesita para comprender el mundo de las iconografías y,



ARTÍCULO

en este caso, de la facultad representativa en términos fácticos y expresivos, de los iconos y signos emblemáticos. Lo (2) *secundario o convencional*, posee una naturaleza inteligible en lugar de sensible como lo es lo *primario o natural* (fáctico y expresivo), se da, por tanto, una combinación de “imágenes codificadas culturalmente con otras semejantes”⁸. El último escalafón, que determina Panofsky, es (3) el “significado intrínseco o contenido”, esto ocurre en torno a los valores simbólicos que determinan la selección de las imágenes, historias y alegorías (Buxó, p. 37), es decir, el momento donde aparecen los intereses ideológicos, políticos y religiosos –en el caso de la emblemática americana-. El ejemplo que relata Panofsky, en cómo cambio la representación de la Natividad de Jesús junto a la Virgen María y todos los personajes que aparecen en ella, donde se remplaza el plano popular triangular por uno rectangular. Esto implica la introducción de un “tema nuevo formulado textualmente por escritores como Pseudo-Buenaventura y Santa Brígida”. No obstante, Panofsky señala que aquel gesto expresa una nueva actitud emocional: “Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado” (Panofsky, 1962, p. 44).

10

Dado a lo anterior, la forma en cómo funciona –para Panofsky- la articulación semántica de las obras de arte, los emblemas juegan un rol semiótico ideal, de la misma manera que el autor plantea, el emblema atañe un carácter primario o

⁸Esta combinación de imágenes los antiguos la llamaban *invenzioni*, Panofsky dice nosotros estamos acostumbrados a dirigirnos a ellos como “historias y alegorías”: (Buxó, p. 37).



ARTÍCULO

natural, uno secundario o convencional y un significado intrínseco o convencional. En la época renacentista y barroca, el emblema dio la apariencia de un comportamiento doble, donde interactuaba arte y lenguaje, es más, se creyó que existía un “lenguaje inventado (...) que tenía la facultad de transmitir verdades de un modo más directo que el lenguaje hablado, y ellas por el efecto visual se grababan de forma indeleble” (Sebastián, 1995, p. 57). Darle una sola definición a la emblemática o literatura emblemática como tal, es dificultoso, dado que, por un lado, depende de los autores que utilicemos para estudiarla y, por el otro lado, depende de la época y continente donde se lleve a cabo. Sin embargo, si se comparten ciertos patrones como en la estructura (mote, pintura, epigrama), la relación con el conocimiento y la escritura jeroglífica, entre otras nociones. Lo que, pienso importante de señalar, tal como coteja Santiago Sebastián, es la utilización de la palabra griega “emblema” con el carácter de *ornato* que Alciato utilizó y se inspiró para darle vida a la literatura emblemática: “[E]l fundador de la emblemática, que usó esta palabra griega con el significado de ornato, es decir lo puesto o añadido”.⁹

11

Volviendo a la temática de párrafos anteriores; la representación de las aves en el mundo occidental frente al mundo americano-indígena, en ambos cosmos, la figura del ave presidía gran importancia. En el cristianismo, el ave se entendía mediante la presencia de Cristo, existía un gran repertorio de la simbología y

⁹Asimismo, Sebastián menciona que la estructura que le dio Alciato al lenguaje se le llama *emblema triplex*, esto es, el cuerpo, el título que a la vez es una máxima y, finalmente, de un texto “que constituye el alma del emblema” (p. 57).



ARTÍCULO

significado de distintas aves que acompañaban a Cristo y su naturaleza sacra. Me gustaría detenerme en dos: el pelícano y la garza.

La figura del pelícano, es interesante profundizar unas líneas más extensas. En el imaginario popular cristiano medieval, el pelícano corrió la suerte de asemejarse a Cristo por una actitud singular, los observadores del pasado destacaron a esta ave marina y le dieron un significado religioso: el pelícano alimenta a sus crías hiriéndose su pecho, la sangre se desliza por su cuerpo y, así, sus crías pueden nutrirse. La leyenda antigua va acompañada con una iconografía divulgada en la época medieval y moderna (ver fig.II). Tal imagen, hace de cierta manera, un símil en torno a lo que Cristo hizo por los humanos, dado a ello, este animal se transforma en un emblema característico de Cristo. En el *Physiologus* se describe al pelícano como un animal que:

(...) ama excesivamente a sus polluelos, los cuales, cuando comienzan a crecer, golpean a sus padres en la cara. Y entonces éstos, muy enfadados, les devuelven los golpes y los matan. Los lloran durante tres días, y al tercer día la madre se golpea un costado y abriéndose el costado, se echa sobre sus polluelos y derrama su sangre sobre los cuerpos de ellos y los arranca de la muerte.¹⁰

La leyenda cristiana sobre el pelícano simboliza variadas temáticas que relacionan a Cristo y el ave marina. Por un lado, el carácter de “resurrección”, Cristo

¹⁰El *Physiologus* citado por Louis Charbonneau-Lassay en *El Bestiario de Cristo*, p. 559.



ARTÍCULO

también resucita luego de dar su vida por los humanos (sus hijos). Por otro lado, está presente la sangre, que, mediante el líquido derramado tanto por el cuerpo de Cristo en la Cruz como por el pelícano, ocurre la santificación y expiación de los cuerpos pecadores¹¹. Me llama la atención que, según los registros bíblicos,



El pelícano resucitando a sus polluelos. Según un grabado de madera del Hortus Sanitatis de Jehan de Cuba. Edición de Ph. Le Noir, *loc. cit*" (fig. II).

¹¹La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, <<Por la sangre sois santificados >> en *La vida y enseñanzas de Cristo y sus apóstoles*, (Utah: Editorial Deseret, S.C., 1979).



ARTÍCULO

existía una ley llamada “Ley Mosaica”, cuyo propósito era el sacrificio y ofrenda de animales una vez al año sobre altares en los templos connotados de los pueblos del pasado. El motivo de ello era expiar redimir los pecados del mundo¹². Aquel relato, contiene cierta concordancia con lo que pasaba en territorio americano en las civilizaciones indígenas como los incas o aztecas-mexicas, el sacrificio de animales, justamente, se realizaba en honor a las divinidades. La diferencia radica, en que, además, de sacrificar animales, sacrificaban humanos tanto en el caso mesoamericano como andino.

Autores como Guilhem Olivier y Leonardo López Luján (2010) desarrollan la práctica investigativa sobre las funciones del sacrificio humano y su naturaleza polisémica, donde señalan que el sacrificio de personas poseía la connotación expiatoria, del mismo modo que los cristianos de antaño utilizaban el sacrificio animal (pp. 22-24). Estudios respecto a los restos faunísticos hallados en Mesoamérica, específicamente, en Tenochtitlan recorren desde los animales invertebrados hasta animales poco comunes de la cuenca mexicana, lo que significa que estos animales eran traídos -y sacados de su habitat natural- por los mexicas para llevarlos a los templos religiosos y practicar sacrificios (pp. 9-40). Además, Leonardo López Luján et al. plantean que dentro de los vestigios animales existía una escasez de especies comestibles, dado que había una preferencia por seres vivientes que destacaban en maravilla y ornamento, puesto que mediante sus

¹²La Biblia, Nuevo Testamento: Mateo 9: 22.



ARTÍCULO

colores, pelajes y formas ofrendaban a los dioses atribuyéndoles “profundos valores religiosos o cosmológicos”. Los autores dan como ejemplo el caso de los peces; éstos eran recolectados dado a su capacidad asombrosa, es decir, especies que destacaban –a ojos de ellos- sobre las demás especies animales: “(...) especies tóxicas y aquellas con raras particularidades anatómicas como dientes agudos, cuerpos extraños, colores vistosos o fuertes espinas dérmicas” (p. 15).

Otro caso notable que los autores lograron comprobar en su investigación fue el trato ejercido a los animales en cautiverio previo a sus sacrificios, eran cuidados, bien alimentados e incluso los curaban si se lesionaban entre sí. Todos estos gestos eran una preparación para cuando se acercará el momento de sacrificarlos en honor y gratificación a sus dioses. Cabe mencionar que tanto en el mundo indígena americano como el mundo cristiano las aves se posicionaron en la escala de animales sagrados o animales representantes de lo divino, es más, los mexicas al practicar el arte de la taxidermia¹³ se encontraron con una gran cantidad de aves rapaces momificadas, además, de serpientes, peces, cocodrilos y entre otras (p. 16). En esa misma línea, aparte del destino dadivoso de los animales, existe una condición ornamental de las especies utilizadas, estas fueron transformadas en efigies, esculturas e incluso en “instrumentos rituales o símbolos religiosos” (Leonardo López Luján et al., p. 15).

¹³La taxidermia es el arte de diseccionar los animales para conservarlos con apariencia de vivos.



ARTÍCULO

En relación a la garza¹⁴, al igual que la paloma y la grulla, se articuló cómo un ave que guío a humanos a encontrar sus destinos. Se caracterizaba por sus largas patas, catalogándolas como aves zancudas. Según Plinio esta ave anunciaba al ser humano el “fin de los peligros y de los temores fundados”¹⁵. Por lo tanto, la garza es una figura que habitó en el imaginario, arte y religión de los mundos antiguos. Destaco, en particular, el caso americano mexicana, en

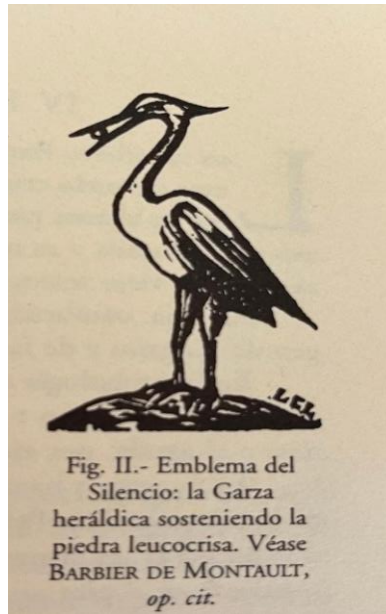


Fig. II.- Emblema del Silencio: la Garza heráldica sosteniendo la piedra leucocrisa. Véase BARBIER DE MONTAULT, *op. cit.*

“Emblema del Silencio: la Garza heráldica sosteniendo la piedra leucocrisa. Véase BARBIER DE MONTAULT, *op. cit.*” (fig. III).

¹⁴También conocida como *ardea alba*, *ardea garzetta*, y *ardea cinerea*.

¹⁵Plinio *Historia Natural*, Libro XI, 52, citado por Louis Charbonneau-Lassay en *El Bestiario de Cristo*, p. 579.



ARTÍCULO

el pensamiento tolteca la garza contaba con una connotación de importancia en el diario vivir, pues para ellos “[E]n esas aves habitan almas humanas, los espíritus de personas venerables que han muerto y regresan para visitar en la tierra los lugares que pasaron en vida” (Charbonneau-Lassay, p. 580). Además, la naturaleza singular emblemática de la garza en el universo cristiano, contiene una personalidad melancólica, penitencial y de silencio. Dado a ello, se hace referencia su semejanza simbólica de Cristo, él en el Huerto de los Olivos¹⁶ y, de esta forma, los simbolistas medievales configuraron a la garza como emblema del silencio (fig. III)¹⁷. El silencio trae sabiduría, es un bien preciado para que, a través de él, ocurra la sapiencia y conexión erudita deseada, a su vez, mediante él surge la comunicación con Dios.

17

Para finalizar este recorrido sobre la emblemática animal cristiana y, en parte, americana, quiero apuntar cómo eran descritas las aves en el Imperio Mexica, a cargo de Moctezuma. Reseñas de cronistas y conquistadores, como Hernán Cortés, relatan esta *maravilla* presente en la capital mexicana. Tal maravilla se conoce como el “zoológico de Moctezuma” o la “casa de las aves” (Totocalli) de Moctezuma. Cabe

¹⁶“La imagen de Cristo apartado de los suyos en el Huerto de los Olivos, cuando, en la extrema amargura de su angustia, le temblaban los miembros y un sudor de sangre cubrió su cuerpo y mojó el suelo, *et factus est sudor ejus, sicut guttae sanguinis securrentis in terram*, dice el texto sagrado” (Charbonneau-Lassay, p.581).

¹⁷Alciato en su *Emblematum Liber* también destaca el silencio en cuanto a su gestualidad y posición corporal. Por ejemplo, en su emblema “Silentium” (Del Silencio), como estudian Marcela Labraña y Javiera Barrientos se observa en distintos emblemas de Alciato el gesto harpocrático, esto es, el ademán de tapar su boca con el dedo índice (Marcela Labraña y Javiera Barrientos, 2016, pp. 123-140).

añadir, que, existía, a su vez, un recinto donde guardaba a los animales en estanques y jaulas cuyo fin era el sacrificio en las próximas festividades del imperio (ver fig. IV).

Esta área no estaba abierta al público general, solo a las personas pertenecientes a la nobleza o cercanos al emperador. Es este espacio, además, trabajaban los personajes más versados en las distintas disciplinas del conocimiento y el arte, en particular, distingo el caso de los plumajeros (*amantecas*). Estos eran los encargados de desplumar a las aves que residían allí, sin la necesidad de matarlas, solo, extrayendo plumas, dado que, las plumas de las aves en el imaginario mexica eran sumamente relevantes, pues tenía un carácter divino y permitía la ornamentación de trajes sacerdotales y nobiliarios (Leonardo López Luján et al., p 29).



“Totocalli o Casa de Aves- Códice Florentino lib. 8, fol. 30v”, entre 1575 7 1577 por Bernardino de Sahagún (fig. IV).



Como señala Bernal Díaz del Castillo en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*:

(..) vamos a la casa de aves, y por fuerza me he de detener en contar cada género de qué calidad era, desde águilas reales y otras águilas más chicas y otras muchas maneras de aves de grandes cuerpos hasta pajaritos muy chicos, pintados de diversos colores, y también donde hacen aquellos ricos plumajes que labran de plumas verdes. Las aves de estas plumas tienen el cuerpo a manera de las picazas que hay en nuestra España; llámense en esta tierra quetzales.¹⁸

Las plumas en el mundo náhuatl eran consideradas un bien preciado, superior al oro y la plata (Palmeri Capesciotti, 2001, p. 201), dado a ello, se comprende que el carácter sensible para europeos e indígenas se contrarrestaba en gran medida. Por un lado, la condición estética europea facultaba la apreciación de la naturaleza y animales mediante el asemejar de la figura de Cristo y Dios. Por el otro lado, los mexicas premian la estética de los animales en sí y su vínculo hacia las divinidades y personas que dejaban su forma humana, al acercarse a ellos, se aproximan a sus dioses y antepasados. Ambas tienen su propia estética emblemática, los simbolistas cristianos la cotejaron a través de bestiarios, enciclopedias y la literatura emblemática, mientras que, los indígenas la atribuyeron a sus festividades, ornamentaciones y rituales.

¹⁸Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.



Finalmente, la *nueva imago* que la Corona posicionó como una forma moderna de cultura -cultura visual- la cual adquiere una connotación simbólica, donde se entretejen conocimientos occidentales con conocimientos indígenas, exaltando la ornamentación y maravilla de ciertas criaturas típicas de la zona mesoamericana y andina con una orientación cristiana. El caso de las aves es uno, pero, a su vez, se busca retratar el desengaño respecto a lo que los indígenas creían hasta entonces y, dado a ello, la literatura emblemática se encargará de modularla desde otra perspectiva. Se reinterpretarán las figuras animales, se castigará la alusión a algunas y se reintegrarán otras a esta nueva *imago* barroca de saberes entrelazados entre lo europeo-cristiano y lo americano-indiano, es aquí donde la Compañía de Jesús¹⁹ juega una labor fundamental para difundir la doctrina e imágenes cristianas.

Imitatio Christi, Imitatio Animale: Nueva imago, Nuevo Mundo en el Barroco Americano

Comienza la política imperial de la *Imitación de Cristo*, como he expuesto anteriormente, se acentúa la necesidad de homogenizar las indias y para ello, los religiosos de Loyola introdujeron sus novedosas técnicas de evangelización. La obra de Kempis fue la más leída dentro del catálogo jesuita, en consecuencia, la emblemática escogida por los religiosos cristianos, tendría una acción de doble filo,

¹⁹Los jesuitas llegan a América en 1572, estableciéndose plenamente a principios del siglo XVII. Junto con su asentamiento “trajeron consigo una nueva forma de evangelizar en la que el uso de la imagen, el sermón, el texto moral y la educación cobraron un papel protagónico” (Cruz, 2017, p. 256).



ARTÍCULO

pues, por una parte, ayudaría al aprendizaje pedagógico de Cristo la presencia de fauna y flora. Por otra parte, sería una estrategia dificultosa para implementar la *Imitatio Christi*, pues la fauna y flora utilizada en las distintas representaciones artísticas traían con ellas al imaginario indígena. Figuras de su religiosidad, colores, paisajes, rituales, entre otros. Por ello, ya cercano al siglo XVIII y en pleno desarrollo de la pintura cusqueña, se decide erradicar cualquier forma animal, pues así se evitaría la idolatría. El régimen de la extirpación de idolatrías debía estar presente en todas las áreas y formas del conocimiento cotidiano. El fin último de la política imperial, era la desaparición de “todo vestigio, todo recuerdo, del pasado indígena, sea que pertenezcan al mundo político o religioso” (Castro, p. 51) en territorio americano.

Una de las mayores expresiones artística en torno a la temática animal se da en el barroco, gracias a los emblematistas jesuitas y las escuelas que se comienzan a establecer a través del territorio indígena. Los animales se relacionan “(...) con el conocimiento hermético, con los *arcana naturae* o arcanos naturales, donde el animal es un signo oculto que debe ser decodificado” (Cruz de Amenábar, p. 21). Jeroglíficos que esconden las *mirabilia* de la naturaleza mediante un “contenido didáctico, ético y doctrinal” (Cruz de Amenábar, p. 22). Como plantea Ángel Álvarez (2023):

[E]n el jeroglífico late el núcleo del saber barroco y, por extensión, constituye una de las operaciones epistemológicas fundamentales en las que no existe



ARTÍCULO

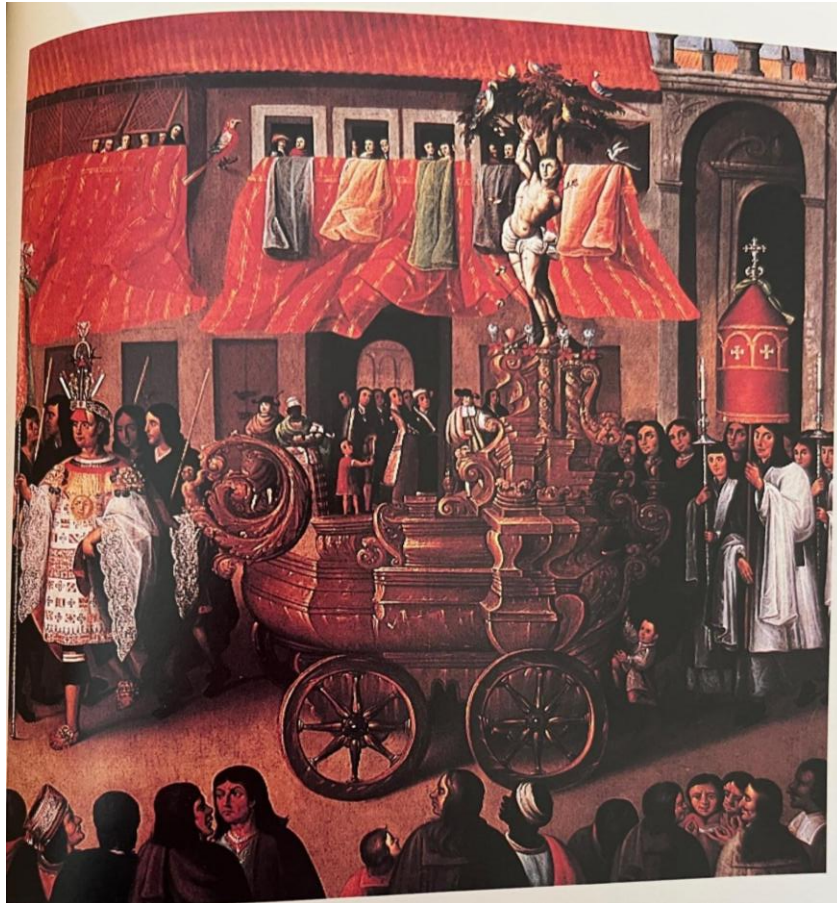
una diferencia ontológica entre la palabra y la imagen, entre la potencia de la letra y el régimen de visualidad barroca (p. 11).

Por lo tanto, el jeroglífico en su expresión contiene una dualidad, pues es imagen, pero a su vez en lenguaje, es "*picta poesis*", retratando una realidad y forma de comunicación particular, dado a ello se asevera la idea de que el jeroglífico es la exteriorización del barroco (Álvarez, pp. 11-12). Mediante las festividades barrocas, a pesar de que la Corona Española se encontraba viviendo una gran crisis económica, se optó por celebrar y derrochar los pocos bienes que iban quedando. Dado ello, las festividades barrocas se caracterizaron por "una vocación de generosidad, un sentido innato del don, de la entrega, a la colectividad y a Dios de belleza y de bienes", según Isabel Cruz de Amenábar (1995), la fiesta barroca fue una ofrenda "apasionada de la gratitud y una defensa a la belleza y de la fantasía" (p. 42). La ostentación y ornamentación normó las celebraciones de la sociedad novohispana, nuevamente, vuelve el carácter maravilloso, la festividad debía producir maravilla y asombro a los ojos de virreyes, gobernadores, intendentes, generales y el pueblo: "Se buscaba provocar una suspensión ante la majestad, como arma eficaz de gobierno" (Cruz de Amenábar, 1995, p. 86).

22

Lo anterior se ve presente en los cuadros cusqueños, los cuales aportan un vestigio único de la estética barroca de la época, en ellos se ven los patrones y juegos simbólicos, jeroglíficos que intentaban atestiguar el desarrollo del barroco americano. En ellos, justamente, se presencian las fiestas barrocas en el continente

indiano. Es clara su personalidad cristiana, pero, a la vez, su naturaleza indígena en la colección de *Corpus Christi*, se coteja la relación entre



“Plate I. Anon., 1674-1680, San Sebastián Parish, Corpus Christi series (Museo del Arzobispo, Cuzco)” (Fig. V).

cristiandad y religiosidad indígena, en este caso, religiosidad andina, ya que se acentúan características y nociones típicas de la estética andina, como la vestimenta, el paisaje, los rostros y ciertos alcances artísticos.



ARTÍCULO

Me quiero detener brevemente en los colores presentes en el cuadro. Resaltan las terracotas y rojizos, color particular del territorio indiano, puesto que el rojo utilizado era el bermellón –compuesto abundante en la América surandina- y “con veladuras de carmín de cochinilla como se acostumbraba en la pintura de la época” (Cruz de Amenábar, 2022, p. 18).

Aquella imagen mental en torno a la cochinilla –*Dactylopius coccus*- y su propiedad pigmentaria, conforma cierta iconografía sobre su sentido artístico. Como señala Souriau (2022) “el hecho estético está presente en abundancia en la naturaleza” (p. 13), es decir, los animales poseen un instinto artístico. La capacidad de la cochinilla hembra –los machos tienen alas así que vuelan, por el contrario de las hembras, que viven en forma de parásito en variadas plantas- en dar color a los textiles que deseaban los indígenas, se debe a su competencia de hembra fecundada, dado que se agrupan en comunidad y se hinchan.

Según la tradición, aquel momento es el mejor para recolectarlas para luego usarlas en el teñido de las telas. El carmín es el componente especial de las cochinillas fecundadas para dar el color rojo a los textiles. Es cautivador pensar cómo los indígenas americanos lograron captar el poder artístico de las cochinillas, a través de la observación de los animales a su alrededor, obtuvieron la posibilidad de entender que en un específico momento las cochinillas²⁰ podían ser utilizadas como

²⁰Como dato adicional sobre las cochinillas, los españoles admiraron su carácter monetario incentivando mayor producción de este insecto en los campos de nopales mexicanos. Tal fue la motivación, que la cochinilla logró establecerse como uno de los productos que mayor riqueza le



ARTÍCULO

medio colorante de telas, vasijas, muros y entre otros materiales (Vigueras y Portillo, 2016, pp. 7-75). Aquella eventualidad la alcanzaron debido a la sensibilidad particular hacia y con la naturaleza animal y vegetal con la cual compartían territorio.

Lo mismo ocurrió con el color azul, tinte extraído de las indias occidentales – específicamente de los territorios nicaragüenses, guatemaltecos y salvadoreños-, no obstante, este color salía del añil, un arbusto “*indigofera tinctoria*”. Gracias a su tinte, también se impulsó una mayor producción de este arbusto para luego distribuirlo a Europa. El marrón era sacado de la corteza de un árbol llamado aliso –*Alnus acuminata*- o conocido localmente como *Huayau*, *Lambrán*, *Ramram*²¹. Finalmente, a modo de cierre de este pequeño brebaje cultural, en torno a los colores prehispánicos, quiero destacar que los colores y técnicas de su uso fueron implementados en los *quipus*, elemento importantísimo dentro de las culturas andinas, utilizado como instrumento para señalar anotaciones calendáricas o para relatar narraciones mediante el acto de anudar (Urton, 2003, p. 19).

Asimismo, el *quipu* apuntaba a otra forma de entender el lenguaje, una herramienta lingüística y estética singular, pues resaltaba la sensibilidad visual, mas,

daba a la Corona Española, posicionándose en tercer lugar de exportación, luego del oro y la plata (Cruz de Amenábar, 2022, p. 42).

²¹“Los tintoreros incaicos y preincaicos utilizaron también mordientes como sulfatos de aluminio natural denominado *qollpa* y sales de hierro como la alcaparrosa, orina para el amoniaco, chicha como acidificante y otras plantas todavía desconocidas” (Cruz de Amenábar, 2022, pp. 43-44).



ARTÍCULO

por sobre todo, la sensibilidad táctil. El *quipu* posee una naturaleza tridimensional, donde “A diferencia de la escritura, que requiere de instrumentos para ser plasmada, la información se transmite táctilmente, a través de torcer, combinar colores y anudar los cordeles”. Allí se exhibe su carácter tridimensional y estético: lo visual, lo táctil y la gestualidad creadora, es decir, la corporalidad (Urton, 2003, p. 19). El componente del *quipu*, vale decir, la cuerda cambiaba según lo que buscaba simbolizar o significar, por ejemplo, existía la fibra de algodón, de camélido o de humano. En ellas habitaban las narraciones e historias que querían registrar, por medio de la fibra de algodón anudaban fechas y datos calendáricos, a través de la hebra camélida anudaban el inventario de rebaño que tenían y, finalmente, mediante el filamento humano documentaban los “grupos sociales, tales como el *ayllu* (grupo de parentesco) o unidades familiares que debían tributar” (Urton, p. 24).

26

Retomando la obra de *Corpus Christi*, el rojo impresiona a la vista y toma protagonismo en los pigmentos del cuadro, aquel gesto no es casual, pues, el rojo o los rojizos, como mencioné anteriormente, se obtenía del bermellón o cochinilla, pero a esas materias primas, se le suman las fuentes de cinabrio y sulfuro de mercurio²² para dar una tonalidad aún más fuerte al color rojo. Estos colores sintonizan un pasado indígena particular, pues la utilización de este junto a la conjunción de la hematita y el minio daba lugar a su utilización a través de los

²²Presente en las minas de Huancavélica (región andina), (Cruz de Amenábar, 2003, p. 48)



ARTÍCULO

cuerpos indígenas andinos y se le conocía como “los colores finos del Perú” (Cruz de Amenábar, 2022, p. 48).

El empleo de otros tipos de animales para crear distintos tonos de colores fue variado, por ejemplo, concebir los tonos oscuros -entre café y negro- se utilizaban las astas de ciertos animales y el carbón de hueso -animal- (Cruz de Amenábar, 2022, p. 51). El pegamento era otro factor importante para el arte virreinal, para su composición se usaban las colas de animales o vegetales, donde Isabel Cruz de Amenábar señala que aquello marcaba una diferenciación involutiva:

(...) respecto a la pintura europea del siglo XVIII, que tendía a prescindir de la reiteración de brillos y resplandores; anacrónica como recuperación de prácticas medievales- aunque claramente asentada en la abundancia del metal en el área andina y especialmente en la joyería, ornamentos y rituales prehispánicos, por lo que puede considerarse ya en la pintura cusqueña del siglo XVIII un rasgo regional (Cruz de Amenábar, 2022, p. 51).

Tal retroceso propio de las tierras indianas se debe a que los procesos culturales y artísticos experimentados en Europa, llegaban tarde al territorio, no obstante, ese conocimiento variaba y se creaba un propio conocimiento y estilo artístico conocido como barroco americano o barroco indiano. Cabe añadir que, dentro de las festividades virreinales, la fauna simbólica era sumamente relevante, en ese sesgo cae el arte barroco americano, por ejemplo, lo anterior se traza en los distintos jeroglíficos festivos, presentes en los monumentos funerarios. Allí eran frecuentes las representaciones de la fauna autóctona como extranjera, asimismo, de



ARTÍCULO

plantas. Como argumenta José Julio García Arranz (2017), la naturaleza zoológica virreinal se ven reflejadas en: “[L]as personificaciones de carácter <territorial> o <geográfico>, esto es, como encarnación de realidades físicas locales, nacionales o continentales, de modo que uno de los soportes representativos de estos motivos serán los blasones o composiciones heráldicas de regiones o reinos hispanos” (p. 32).

Los colores en las indias occidentales –de origen orgánico, vegetal, animal y natural- han estado presentes desde tiempos remotos en el arte indígena, ya sea en sus cerámicas, muros, pirámides o textiles (Cruz de Amenábar, 2022, pp. 41-43). Lo mismo ocurre con ciertas aves, en este caso en particular, los guacamayos protagonizan la obra cristiana, es preciso contemplar, con una mayor profundidad, la existencia de estas aves en el recuadro, dado que se advierte la mixtura de saberes, colores, culturas y religiones americanas. Se deja de lado el emblema típico cristiano de la paloma y se instaura el emblema del ave americana, llena de colores e historia indígena. Asimismo, está presente el Inka que preside la festividad, con su típica vestimenta de gala, camina delante del carro de triunfo –propriadamente de estilo barroco- en el cual se encuentra el *Corpus Christi*.

Tal mixtura no solo se aprecia en los colores, personajes y animales que predominan en la obra, también, se plasma en los creadores de ella. Como plantean Mesa y Gisbert (1955), los materiales utilizados y las técnicas implicadas en las obras son propias de artistas mestizos e indígenas de la región. Autores como Graciela Taquini, Mabel Fernández Puente, Ofelia Manzi y Francisco Corti (1969) señalan que:



[E]n general "el pintor desconocido del Alto Perú dio expresión a la imagen religiosa formada por la imaginación del pueblo" y que "seguramente nunca abandonó su lugar natal donde los chajuanes aún practicaban la magia con objetos rituales de la religión precolombina..., el pintor a través, de una perceptible espiritualidad introvertida, más propia del espíritu cristiano de las catacumbas que la del estudio de Velázquez en el Palacio Real de Madrid, parece haberse dirigido a los aspectos trascendentales y místicos de una religión donde el mensaje cristiano está imbricado con más de un elemento ritual localista (p. 207).

Dado a ello, las obras de *Corpus Christi* son relevantes de mencionar, pues se produce un "andeanized"²³, es decir, se le otorga un camino andino a la festividad y es allí donde cae el imaginario del barroco americano. Fluyen y se entrecruzan de una manera transparente los saberes y prácticas andinas con los dogmas y principios cristianos. Las imágenes cambian, ya que no son propiamente cristianas europeas ni tampoco puramente indígenas, hay mixtura, convergencia y una propuesta estética nueva. A su vez, las festividades cristianas celebradas coincidían con las festividades incas como, por ejemplo: la de Inti Raymi.

En el caso chileno, Isabel Cruz de Amenábar relata el carácter estético y maravilloso presente en las festividades de aquel entonces; existía un componente

²³Concepto acuñado por Carolyn Dean, p. 2.



ARTÍCULO

mágico, misterioso y simbólico en cada celebración donde la realidad era metamorfoseaba y se regeneraba una nueva: “[E]ra un mundo pleno de sentido, donde cada elemento, cada objeto, cada gesto o cada actitud, tenía un significado oculto, mágico, no racional, que se hacía entonces patente y cobraba realidad” (Cruz de Amenábar, 1995, p. 68).

En las fiestas barrocas se permitía incurrir dentro del imaginario social, proponiendo imágenes cristianas con elementos indígenas, a través de ella, del juego y lo lúdico, se adentraba en las personas una propuesta devota y religiosa. Cruz de Amenábar ejemplifica con los casos en torno a las figuras monarcas del mundo ibérico²⁴ y en la celebración local santiaguina del Corpus Christi, avalando una cultura y aprendizaje visual, mas, otros sentidos visitaban tal celebración y ellos se reflejaban en la exposición de texturas, sabores y olores. Por lo tanto, la fiesta barroca era la expresión máxima de una estetización del ser humano, paisajes, vegetales y animales. Tal estetización se puede construir mentalmente mediante el siguiente apartado:

En la plaza mayor de Santiago, La Serena o Concepción se levantaban tramoyas y se fingían artificios decorativos (...). Para estas ocasiones, los pintores de muros se afanaban blanqueando el frontis de la Audiencia y del

²⁴Tal hito es un hecho transversal que ocurre en las colonias americanas, un ejemplo notorio y fundamental en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, *El Neptuno Alegórico*. Se le solicita a la monja realizarlo para celebrar la llegada del nuevo virrey a México: Tomás de la Cerda -conocido como el Marqués de la Laguna- y a su mujer María Luisa de Manrique de Lara y Gonzaga.



ARTÍCULO

Palacio, los portales y baratillos y colocaban en las cuatro esquinas de la plaza figuras de papel pintado, allí donde arderían los fuegos de bengala. Para las ocasiones solemnes los balcones de la plaza se adornaban con flores, cuadros de temas religiosos y reposteros heráldicos damasquinados. Lucía también su habilidad pirotécnica el gremio de coheteros, que hacían detonar en el silencio y en la oscuridad el brillo de los fuegos artificiales (Cruz de Amenábar, 1995, p. 70).

Arcos triunfales, carrosas triunfales, catafalcos, retablos, pinturas, máscaras, colores, sonidos, música, comida y bebidas eran protagonistas en las fiestas indianas de honor a Cristo. Elementos propios de estas festividades que trascendieron a través de los años. Mi interés particular en estas conmemoraciones es: ¿dónde recaen los animales? ¿dónde está la animalidad?

En esta gran festividad barroca los animales eran “dispuesto en escena para actuar”, caballos, toros, perros, gallinas, gallos y muchos más eran utilizados para entretener a la sociedad. Desde carreras de resistencia de équidos hasta la defensa festiva de la tauromaquia. Las corridas de toros tanto en la península como en las colonias fue un acto que remecía al pueblo de la época dado a su carácter lúdico y de diversión. Los toros representaban, a su vez, un carácter viril dentro de las sociedades coloniales, dado que al rejonearlo mostraba la bravura del hombre – *caballero aristocrático*²⁵- en la época y, al mismo tiempo, ocurría al matarlo

²⁵Todo lo que acompañaba al juego de asesinar al toro, iba acompañado de una estética singular, pues se jactaba de realizar una performance -el hombre encargado de torear-, ya que deseaba mostrar su



ARTÍCULO

posteriormente del primer espectáculo (Cruz de Amenábar, 1995, p. 105). Asimismo, se hizo uso de distintos animales para distintos juegos de la época –e incluso algunos han mutado y se mantienen en la realidad chilena actual- aludiendo a que fueron prácticas carnavalescas con miras a la romería popular, algunas de aquellas fueron: “correr gallos; mantear perros y gatos; colgar de la cola de estos animales cuernos, vejigas y botes” (Cruz de Amenábar, 1995, p. 195).

Las representaciones barrocas en las indias se dieron mediante la mimesis de distintas formas de vida que habitaban en la naturaleza y en el imaginario colectivo, puesto que es una condición que todos los seres vivos comparten: la capacidad de imitación. La religiosidad y la fiesta son elementos propios de una mimesis prehispánica y cristiana, es decir, una fiesta donde mimesis y mestizaje se entrecruza, readapta, crea e innova. Existe una fusión de saberes, vegetales, animales no humanos y animales humanos, mundos regionales, mundos extranjeros y mundos amalgamados. Un ejemplo preciso, en territorio chileno, es la fiesta de la Candelaria realizada tanto en el norte y sur de Chile, no obstante, me quiero detener

32

gran hombría frente a las autoridades de la época: “Como el juego de cañas, el espectáculo comenzaba con la presentación de los campeones, es decir, de los señores vestidos con una corta capa negra, daga, espada al costado, y sombrero adornado de plumas multicolores, quienes se dirigían a saludar a las autoridades locales. Generalmente, iban acompañados por un séquito de escuderos y lacayos, cuyo número reflejaba su rango social. Después de esa vuelta de honor, los alguaciles que tenían por misión asegurar el buen orden del espectáculo, daban la orden de soltar los toros (...) El desafío era plantar un rejón en el cuello de la bestia, de tal manera que el mango se partiera y que el otro extremo quedase en manos del caballero”. La situación con el pobre animal, no se detenía ahí, pues el toro herido y en mal estado, no era asesinado por el hombre performista, sino, por el público (Cruz de Amenábar, 1995, pp. 104-105).



ARTÍCULO

en cómo se celebraba en la zona nortina, pues el ensamblaje presente en la región reside en cómo era comprendida la figura de la Virgen tanto para el entendimiento indígena andino como español. Pero, antes de profundizar en ello, abordaré en qué consistía esta fiesta -propiamente barroca- la cual tenía lugar los primeros días de febrero, época de estío y calor, por ello era una fiesta que se:

[R]elacionaba con el fuego: la de la Purificación de Nuestra Señora, conocida también como La Candelaria (...) Así, 40 días después del nacimiento de su hijo, María había acudido al templo a purificarse llevando en su mano una candela, ritual que posteriormente dio origen a la advocación de la Virgen de la Candelaria (Cruz de Amenábar, p. 139).

El sol, el bochorno, el ardor y la luz están conectados entre sí con el fuego, debido a que en aquella época fue un elemento que adoptó el cristianismo e indígenas como elemento depurativo. La Virgen de la Candelaria fue mutando de apellido, en el Alto Perú era conocida como la Virgen de la Candelaria de Copacabana mientras que en la zona norte chilena fue y es conocida como la Virgen de la Candelaria de Caspana (Cruz de Amenábar, pp. 142-143). En tal festividad se logra entrever la realidad mestiza que existía y existe en la región, cómo las religiones convergieron entre sí, por una parte, lo indígena y, por otra, lo cristiano. El sacrificio animal se hace un espacio en la festividad -origen propio de las culturas andinas prehispánicas-, donde al salir el sol en la casa de cada persona que vivía de su ganado, se sacrificaba una cabeza de llama o cordero, con el fin de ofrecérselo a la Virgen y, en consecuencia, ésta pueda proteger a su ganado. Además de aquel



ARTÍCULO

acto, la sangre es utilizada para equilibrar la tierra y, a su vez, la sangre, en la cosmovisión indígena, significa vida: “Con la sangre del animal se asperja la tierra o bien se cava un hoyo, se vierte en él la sangre y luego se tapa. Después se hace la ofrenda a la Pachamama” (Cruz de Amenábar, 1995, p. 143). Por lo tanto, esta celebración está cubierta de significados fusionados entre lo indígena y lo cristiano, por un lado, la figura de la Virgen se impone como deidad, mas, se encuentra implicada en las representaciones de muchas otras deidades, prácticas y rituales andinos. Como señala Isabel Cruz de Amenábar:

[E]s la Virgen de la Candelaria la que inunda de luz al mundo. Mediante el sacrificio, el hombre cree adquirir derechos sobre el destino; se siente premunido de una fuerza capaz de obligar a la suerte a domeñarse y de modificar, por tanto, a su gusto, el orden del universo. Así de madera natural, a prácticas de la iniciación y del sacrificio se vinculan a los ritos orgiásticos. Estos últimos constituyen una conmemoración ritual del diluvio, un retorno al caos, desde donde debe surgir el ser regenerado (Cruz de Amenábar, p. 143).

Lo mismo ocurre en el caso ibérico-americano, se versa en una preparación ceremonial de origen cristiano, tales como: las procesiones, misas, actos rituales con presencia sacerdotal, danzas, representaciones artísticas, entre otras. El carácter polivalente de la fiesta barroca estima su naturaleza mixta, su entrecruzamiento de saberes, conocimientos, animales humanos y animales no humanos. Por consiguiente, retomando las preguntas precedentes: ¿dónde recaen los animales y



ARTÍCULO

dónde está la animalidad? Son preguntas complejas de responder, mas, los animales, son esenciales para entenderse y comprenderse dentro del mundo americano, lo animal se encuentra presente en nosotros y nos dota de sabiduría, poder y sensibilidad. Lo sagrado y lo vivo, también recae en los animales el sentido de pertenencia, no es una mera coincidencia que los animales fueran sustanciales en las comunidades indígenas, ocupándolos en apellidos, leyendas y mitos fundacionales. Los animales formaban parte de su historia, de su linaje, sus ancestros habitaban y habitaron cuerpos de animales no humanos, es más, se comprendía el concepto de la cohabitación interespecie, esto es, la vida y respeto de las formas de vida de un territorio. Asimismo, se cultivaron alianzas entre animales, especies de contratos para una cohabitación duradera. Por ejemplo, el caso de la llama en las comunidades aymaras, ésta brindaba abrigo mediante su vellón y los indígenas la alimentaban y cuidaban. Lo mismo ocurría con los perros, eran compañeros y parte de las comunidades indígenas de la región, ayudaban a la caza de animales a cambio de pertenecer a la comunidad.

35

La animalidad en la visión occidental se afirma mediante la negación de la animalidad, por el contrario de la visión indígena que se sostiene en su pasado y futuro animal. Occidente dota un carácter de bestialidad a lo animal, relacionándolo con algo temible y perverso, moral y éticamente incorrecto, mas, esa negación y noción castigadora genera la bestialidad, esto es, el reprimir nuestra animalidad atrae prácticas violentas, en vez, de conectar con una sensibilidad particular y, quizás, esa sensibilidad aguda, simple, instintiva, recae en la animalidad que



ARTÍCULO

desciende, habita y late en nosotros. Paul Shepard insistió en la necesidad de que el humano viva en la textura de la animalidad. Para él una vida sin animalidad era sencillamente inhumana (Lestel, 2022, p. 78). Justamente los indígenas americanos vivían en esa textura animal, literalmente, bajo la piel animal, ellos –los animales– eran parte de su comunidad nuclear, familiar y regional. En la creencia occidental europea se buscaba la separación total, dado a ello, la fauna americana provocó una revolución tanto lingüística como estética, pues, el gesto de nombrar y representar, según concepciones extranjeras, al territorio, retrata la desconexión y separación que se intenta gestar con/hacia la animalidad. Como plantea Natalia Lorio (2022): “El lenguaje mismo es una forma de negatividad que separa entidades al nombrarlas, y al fundar la separación se funda a su vez sobre ella, en el interior de un mundo formado por entidades separadas y nombradas” (p. 78). Al intentar clasificar y catalogar según lo conocido, y bajo un principio y valor cristiano, se traslada y habita una desconexión entre animales humanos y animales no humanos, erradicando el hábitat de la animalidad en diferentes corporalidades (especies, razas, géneros). Por lo tanto, la animalidad tras la llegada del mundo ibérico es suspendida, sacrificada, o, al menos se intenta hacerlo.

Existe una dimensión espiritual con la animalidad, presente dentro de cada *forma de vida*. Bataille (1998) abordaba el concepto de la <<inmanencia animal>> y su vinculación con la experiencia de lo sagrado, teoriza que el <<Ser Supremo>>, -Dios en la cultura cristiana y divinidades/dioses en las culturas prehispánicas- se



diferenciaba, entre las culturas cristianas y las culturas precolombinas, respecto al entendimiento de él:

El «Ser supremo» de los hombres primitivos no tuvo aparentemente prestigio comparable al que debía obtener un día el Dios de los judíos, y más tarde el de los cristianos. Como si la operación hubiese tenido lugar en un tiempo en que el sentimiento de continuidad era demasiado fuerte, como si la continuidad animal o divina de los seres vivos y del mundo hubiera en principio parecido limitada, empobrecida por un primer y torpe intento de reducción a una individualidad objetiva. Todo indica que los primeros hombres estaban más cerca que nosotros del animal; le distinguían quizá de sí mismos, pero no sin una duda mezclada de terror y de nostalgia (p. 38).

Lo sagrado, recae también en la animalidad, no obstante, el entrecruzamiento de perspectivas religiosas donde el humano se posiciona en privilegio a lo animal produce quiebres y confusiones, dado a ello, es preciso recalcar que, según Bataille, “el animal aceptaba la inmanencia que le sumergía” (p. 39). Sin embargo, en el pensamiento peninsular la animalidad era vista como bestialidad y se debía estar lo más lejano posible a ello. Es por esta razón que, durante el siglo XVII comienza una política de abolición en torno a las representaciones animales en la zona surandina, pues se corría el riesgo de hallarse en lo animal, morar en la animalidad, ya que la configuración sobre la idea “[d]e interpretar a estos dioses prehispánicos como una forma de Trinidad se remontaba a la doctrina de San Agustín expuesta en *De Trinitate*, donde explica que la Santísima Trinidad proyecta su reflejo en los



ARTÍCULO

diferentes ámbitos de la creación” (Cruz de Amenábar, 2023, p. 26), estos dioses prehispánicos -con formas animales²⁶ distaban profundamente de lo que el cristianismo velaba, en cuanto a sus principios morales en torno a la separación de animalidad y humanidad, en torno a animal no humano y animal humano. Por consiguiente, pensar en una política de lo animal, como expresa Bataille, recae sobre la comunidad (Lorio, p. 65), esto significa, configurar pensamiento, espíritu y mente en equilibrio en torno a la naturaleza: mundo animal y mundo vegetal. A su vez, lo animal y la animalidad está en el mundo como el agua está en el agua (Bataille, p. 27). Asimismo, como establece Dominique Lestel, el animal enseña el ritmo al humano, el ritmo con respecto al mundo y el ritmo con respecto a sí mismo. Por ende, el animal ayuda al animal humano a “movilizar las energías del cosmos para actuar con eficacia”, dando paso al humano, concebirse como verdaderamente humano. La dificultad recae, según Lestel, en que “nuestro mundo occidental y

38

²⁶Un ejemplo de estos dioses prehispánicos que aborrecían a los cristianos, pero que, al mismo tiempo, les fueron útil como herramienta de acercamiento religioso, permitiendo aproximar el cristianismo europeo a la cosmovisión indígena. La estatua de tres cabezas Tangatanga fue esencial para abordar el caso de la Trinidad, pues el Tangatanga “[E]ra un dios de tres personas” (Cruz de Amenábar, 2023, p. 26).

El Inca Garcilaso también lo describe en su obra, *Comentarios Reales*, donde señala que “El ídolo Tangatanga (...) que adoraban en Chuquisaca y que lo indios decían que en uno eran tres y en tres uno”. Explica que él sospecha que el nombre de tal deidad no es tal y que fue corrompido por los españoles, pues “los españoles corrompen todos los más que toman en la boca, y que ha de decir *Acatanca*: quiere decir escarabajo, nombre con mucha propiedad compuesto de este nombre *aca*, que es estiércol, y de este verbo, *tanca* (...), que es empujar. *Acatanca* quiere decir el que empuja el estiércol” (Inca Garcilaso, p. 71).



ARTÍCULO

materialista no puede comprender lo que el animal enseña al humano, porque se trata justamente de la cuestión que Occidente deja en lo fundamental de lado desde hace siglos” y lo que la cosmovisión, cultura y cosmos indígena permitía que se experimentara, las formas vivientes fluían y confluían entre sí (Lestel, p. 58).

Fuentes

Acosta, J. (1962). *Historia Natural y Moral de Las Indias*. Fondo de Cultura Económica.

Cieza de León, P. (2005). *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Biblioteca Ayacucho.

Díaz del Castillo, B. (2003). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

Biblioteca Virtual Universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/11374.pdf>.

Gómez de Vidaurre, F. (1889). *Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile*.

Imprenta Ercilla.

Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios Reales*, Tomo V, Biblioteca CLACSO.

Bibliografía citada

Antón, B. (2002). Emblemática y didáctica del latín. *Insignis pietate Ciconia. Revista de*

Estudios Latinos (RELat) 2, 199-233. <https://doi.org/10.23808/rel.v2i0.87973>



ARTÍCULO

Buxó, J. (1995). El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática.

En Ana Laura Cué (Ed.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (pp. 30-82). Museo Nacional de Arte.

Castro, V. (2009). *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*.

Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Charbonneau-Lassay, L. (1997). *El Bestiario de Cristo: El simbolismo animal en la*

Antigüedad y la Edad Media, Volumen II. José J. de Olañeta, Editor.

Cruz de Amenábar, I. (1995). *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Ediciones

Universidad Católica de Chile.

Cruz de Amenábar, I. (2019). *Animales simbólicos. En el arte virreinal surandino*.

Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cruz de Amenábar, I. (2022). *Espíritu y materia del color en el arte virreinal surandino*.

Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cruz Medina, J. (2017). La "Imago" de Kempis: el discurso barroco como constructor

de realidad en la Nueva Granda colonial. *Revista Historia y Sociedad*, 33, 246-276. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n33.62216>.

Dean, C. (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco,*

Peru. Duke University Press.



ARTÍCULO

De Mesa, J. y Gisbert, T. (1955). El pintor Diego Quispe Tito. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* 8, 102-186.

García Arranz, J. (2017). Un bestiario para celebrar: fauna simbólica en la Fiesta Barroca del Virreinato del Perú. *Quiroga* 11, 30-41.

Latcham, R. (1923). *Los animales domésticos de la América precolombina*. Museo de Etnología y Antropología.

Lestel, D. (2022). *Nosotros somos los otros animales*. Fondo de Cultura Económica.

López Luján, L.; Chávez Balderas, X.; Zúñiga-Arellano, B.; Aguirre Molina, A.; Valentín Maldonado, N. (2012). Un portal al inframundo Ofrendas de animales sepultadas al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan. *Estudios de Cultura Náhuatl* 44, 9-40.

41

Labraña, M.; y Barrientos, J. (2016). “La figura de aquel sabio/ Que a callar muestra con el dedo al labio”. El gesto harpocrático en un emblema de Alciato. *Estudios Filológicos* 58, 123-140.

Lorio, N. (2014). La animalidad y lo sagrado en Georges Bataille: De la diferencia antropológica a la comunidad hombre-animal. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 1(2), 51-67.

<https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/15>

Oliver, G. y López Luján, L. (2010). *El Sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. INAH.



ARTÍCULO

Palmeri Capesciotti, I. (2001). La fauna del Libro XI del Códice Florentino de fray Bernardino de Sahagún. Dos sistemas taxonómicos frente a frente. *Estudios de Cultura Náhuatl* 32,189-221.

Panofsky, E. (1962). *Estudios sobre iconografía*. Lectulandia.
<https://ww3.lectulandia.com/book/estudios-sobre-iconologia/>

Rodríguez de la Flor, F. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Abada.

Sebastián, S. (1995). Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica. En Ana Laura Cué (Ed.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (pp.135-145). Museo Nacional de Arte.

Souriau, É. (2022). *El sentido artístico de los animales*. Cactus.

42

Taquini, G.; Fernández Puente, M.; Manzi, O. y Corti, F. (1969). Historia de la pintura cuzqueña y altooperuana. *Universidad* 78, 149-212.

Urton, G. (2003). *Quipu: contar anudando en el Imperio Inka*. Museo Chileno de Arte Precolombino- Universidad de Harvard.

Vigueras, A.; y Portillo, L. (2016). *Conocimiento y aprovechamiento de cactáceas y otras plantas suculentas*, volumen I, Universidad de Guadalajara.