

INTERPRETACIONES YUXTAPUESTAS DEL RETABLO COLONIAL DEL SIGLO XVII DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL MARQUÉS DE SOBREMONTE

*JUXTAPOSED INTERPRETATIONS OF THE COLONIAL
ALTARPIECE OF THE XVII CENTURY AT THE PROVINCIAL
HISTORICAL MUSEUM MARQUÉS DE SOBREMONTE*

Resumen

El presente trabajo analiza socio-semióticamente el retablo en exposición del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte de la Ciudad de Córdoba realizado en el siglo XVII en el contexto de la “evangelización” y del cuestionado “pacto colonial”. A nivel general, intenta cuestionar amalgamas unificadoras en la interpretación hegemónica sobre el mestizaje simbólico visual, que tiende a situar al barroco colonial como una terceridad híbrida y unificadora de legados, generando una interpretación de la discursividad visual desde una perspectiva homologadora. En contraposición, busca demostrar la convivencia múltiple y yuxtapuesta de textos semiótico-visuales que, de forma “paralela”, conviven en una misma materialidad significativa y que, dependiente del estrato sociocultural de pertenencia, posibilitaba diversas interpretaciones de sentido.

Lic. Natalia Estarellas

Universidad Nacional de
Córdoba
Córdoba, Argentina
nestarellas@yahoo.com.ar

Recibido:
dd/mm/aaaa

Recibido con correcciones:
dd/mm/aaaa

Aceptado:
dd/mm/aaaa

Palabras claves

retablo, yuxtaposición, sentido

Abstract

The present work analyzes semiotically the altarpiece in exhibition of the Marqués de Sobremonte Provincial Historical Museum of the City of Córdoba made in the XVII century in the context of the “evangelization” and the questioned “colonial pact”. At a general level, it tries to question unifying amalgams in the hegemonic interpretation of the visual symbolic miscegenation that tends to place the colonial baroque as a hybrid and unifying third of legacies, generating an interpretation of visual discursivity from a homologous perspective. In contrast, it seeks to demonstrate the multiple and juxtaposed coexistence of semiotic-visual texts that, in a “parallel” way, coexist in the same significant materiality and that, depending on the sociocultural stratum of belonging, made possible different interpretations of meaning.

Keywords

altarpiece, juxtaposition, meaning

Introducción

El análisis interpretativo del retablo de estudio se sitúa desde la teoría de la producción de los discursos sociales propuesta por Verón, para quien la semiosis social es la dimensión significante de los fenómenos sociales, entendidos como procesos de producción de sentido (Verón, 1993, p. 125). Es así como los sistemas de producción dejan “huellas” (propiedades discursivas) en los productos desde donde es posible acceder para analizar y reconstruir los sentidos de forma situada. Las configuraciones de sentido se materializan sobre un soporte material, el retablo de estudio en este caso, constituyéndose en un fragmento de la semiosis. Pondremos en relación el conjunto significante retablar con sus *condiciones de producción*. En menor medida, mencionaremos brevemente circunstancias y variables de las *condiciones de reconocimiento* y sus *gramáticas de reconocimiento*.¹ El análisis de las huellas de las condiciones de producción discursiva es, según Verón, un análisis desde lo *ideológico*, mientras que el sistema de relaciones de un discurso con sus efectos es un análisis desde el *poder* (reconocimiento) (Verón, 1993, p. 134).

Hipotéticamente, nuestro retablo materializa, en “estratos” yuxtapuestos,² elementos iconográficos y simbólicos sacros de las subjetividades sociales de la época: el linaje andino amerindio –desde la subalternidad que estaba siendo “colonizada”– y el linaje occidental cristiano católico hegemónico. Lejos de ser polarizaciones rígidas, se encuentra entre ellas un amplio abanico de variaciones y estratificaciones sociales. El interés peculiar en su estudio radica en tres razones: 1.- No existen hasta el momento investigaciones locales ni regionales sobre el retablo en cuestión e, incluso, dentro del Museo en el cual se expone, sólo aparece mencionado en una hoja inventarial con mínimas referencias. 2.- La testimonialidad histórica que, como fuente, representan las huellas en su superficie textual, que evidencian las disputas iconográficas y simbólicas entre diferentes formas de representación visual (y las adaptaciones visuales desde los sectores subalternos) en una producción de los inicios del barroco colonial. 3.- Presenta alusiones a la sacralidad indígena en un momento histórico en que estaba en plena vigencia el programa evangelizador coercitivo, donde la “inquisición visual” vigilaba minuciosamente toda iconografía que aludía al “paganismo”, encarnado por las religiosidades amerindias.

1 Por una cuestión de espacio y por la complejidad y extensión que ameritaría dicho análisis, queda pendiente como posterior estudio.

2 Que se interrelacionan dialécticamente, pudiendo cruzar sentidos desde diferentes “textos/linajes”.

Hegemonía, coerción y verticalidad en la producción visual colonial

Desde las condiciones de producción (CP) –en su lectura hegemónica–, el discurso de referencia (D) es un discurso sacro visual cristiano católico que, a través de una distribución jerárquica y simbólica de la composición morfológica y de la distribución de los elementos iconográficos, construye pedagógicamente ubicaciones superiores y regentes con respecto a niveles subordinados de la visualidad. Dicha discursiva regente se plasma a través de una gramática visual específica, la cual a “contrapelo” presenta también numerosas indexicalidades³ hacia iconografías y asociaciones simbólicas propias de las culturas andinas amerindias. Estas huellas gramaticales en el discurso, que pueden correlacionar otros antecedentes sémicos y simbólicos, nos permiten dimensionar el retablo como un signo (representamen) que da lugar a diversos interpretantes y, por consiguiente, posibilita múltiples discursos (del mismo signo), permitiendo comprender la red discursiva de la semiosis histórica en el que está inserto.

Las condiciones de producción están insertas en el paradigma hegemónico occidental cristiano y son atravesadas por tres procesos verticalizantes y coercitivos: 1.- de evangelización (contexto pedagógico sacralizante)⁴ 2.- de ocupación del territorio (invasión) y colonización

3 *Indexicalidades*. De índices, señalamientos. Remite a la teoría de Charles Sanders Peirce, en la que los procesos complejos de construcción del sentido se dan a través de transformaciones semióticas de orden triádico (primeridad, segundidad, terceridad). Específicamente en el orden de la segundidad, refiere a la diferenciación entre ícono, índice y símbolo. En resumidas cuentas, el orden icónico refiere a un orden de semejanza, mientras que el orden indicial tiene una relación directa o causal. Según Rendón, “Esta relación particular del índice con el objeto del signo hace del objeto un acontecimiento determinado, singular, individual y dependiente temporal y espacialmente” (2014, p. 136). Por último, el símbolo remite ya a asociaciones de orden arbitrario y cultural, donde según Rendón, “la interpretación depende del intérprete, quien designa un medio cualquiera de un repertorio para designar” (p. 137). Para este autor, remitiendo al modelo peirceano para el análisis semiótico de obras de arte, “la presencia de signos indexicales en la obra de arte implica que el objeto se disfuncionalice y adquiera otros rasgos de orden simbólico” (p.138).

4 Una de las razones que facilitaron la implementación pedagógica de la imagería “evangelizadora” sobre la amerindia fue una común visión teocéntrica del mundo: la mentalidad católica española en contexto de la Contrarreforma y las sociedades teocráticas indígenas andinas. Dicha “pseudo-analogía” nos permite concebir un horizonte sacro de entendimiento simbólicamente permeable que, a modo de ósmosis, absorbía y reformulaba. A pesar del inicio del paradigma moderno occidental antropocéntrico

(implementación institucional del sistema colonial) 3.- de subalternización de los cuerpos y sensibilidades, direccionado a través de violencia hacia los cuerpos, reducidos a la funcionalidad como “mano de obra”, despojados de la dimensión afecto-sensible de la existencia, demonizados y situados en una inferioridad “animalizada” con respecto a lo occidental, blanco, católico, considerado puro y verdadero (Fanon, 2009, pp. 33-137).

El objeto de discurso es un mobiliario en madera, realizado en Bolivia en el siglo XVII, cuyo tallado fue realizado por un indígena americano (huellas gramaticales que señalaremos posteriormente en el texto), ambos datos relevados en la fuente documental.⁵ Sabemos, entonces, que el tallador⁶ pertenece a las primeras generaciones de población subalternizada ante el contexto colono-evangelizador en territorio boliviano.⁷ Además, influenciando las condiciones de producción en relación con el objeto, están:

a) La construcción de retablos en “talleres” donde había una distribución de las labores por especializaciones. La misma era encargada a un maestro,⁸ que trabajaba en un formato de taller colectivo con la colaboración de ayudantes, donde podía haber aprendices europeos, criollos, mestizos o indígenas. Es así como el tallado como parte del proceso de construcción funciona como gramática índice de un sistema de colaboraciones, distribuciones y cooperaciones para la producción de mobiliarios religiosos.

en Europa, el viraje en el horizonte de sentido fue paulatinamente incorporado, manteniendo la Institución Católica una influencia decisiva en el pensamiento moral y ético de la época, sobre todo en países como España durante los siglos XVI y XVII, posteriores a la implementación de la Contrarreforma.

5 Hoja inventarial facilitada por la actual Directora del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte (MHPMS) la Lic. Patricia Vieyra. La ficha específica del retablo presente en el archivo del museo se encuentra vacía, constituyéndose los datos de la foja inventarial como la única documentación del retablo en el museo.

6 Dentro del proceso de construcción de un retablo, el tallador sería el encargado de la parte ornamental de la arquitectura (relieves del banco, tallas de las columnas y pilastras de las calles...), frente al escultor, autor de las figuras de gran tamaño o el ensamblador carpintero, encargado de montar y unir los cuerpos del retablo.

7 Téngase en cuenta que la sumisión ante España de gran parte del territorio de Bolivia actual en el año 1535 permite el establecimiento de la Real Audiencia de Charcas, parte esencial del Virreinato del Perú, que abarcó todo lo que hoy es el territorio boliviano, lo que permite la fluidez de circulación humana española, el mestizaje y la implementación del sistema colonial.

8 La mayor parte de los retablos realizados en el Alto Perú durante los siglos XVI y XVII fueron hechos por maestros de origen europeo, principalmente españoles o italianos y en su minoría indígenas.

b) La posición privilegiada del tallador con respecto a sus pares: (b1) en un siglo donde la inserción del indígena en el circuito de producción del artesanato era casi inexistente. (b2) Hecho que nos permite señalar la valoración de sus habilidades técnicas por parte de españoles, criollos y del “maestro” del taller; (b3) reconociendo su manejo compositivo y su amplio conocimiento de la imaginería simbólica occidental y amerindia.

Colonialidad y huellas culturales yuxtapuestas: objetos complejos y multisignificantes

En la superficie textual, reconocemos huellas de las condiciones de producción de discurso (CPD): el retablo de estudio es un cuerpo mobiliario en madera tallada, donde se visualizan los trazos de las diferentes gubias utilizadas –especialmente en las decoraciones internas mensurales–,⁹ el cual está en gran parte dorado a la hoja¹⁰ y posteriormente estofado.¹¹ Las esculturas actualmente emplazadas no son las originales, siendo piezas de la colección del museo, que fueron colocadas ahí para su exhibición.¹² El retablo tiene grandes secciones policromadas en acabado mate: el cuerpo central y superior en un rosado antiguo oscuro y el banco con verdes musgos. Estas coloraciones nos indican unas condiciones de producción limitada por la escasez de insumos de las periferias coloniales, lo cual condicionaba la pigmentación del temple con óxidos (probablemente cinc para los verdosos) y los rosados a partir del teñido con sangre. En varias regiones periféricas, se aprecia el color de la madera natural con ciertos toques de dorado, cuestión que nos conduce a deducir que estos sectores sufrieron un mayor deterioro o nunca fueron restauradas. Para los sectores amerindios, el dorado a la hoja funcionó como huella simbólica de estatus espiritual y divino, propiciando asociaciones con el culto solar andino,

9 Gubias devastadoras de planos, en “U” de diferentes tamaños y gubias líneas.

10 *Dorado a la hoja*. Técnica artística que consiste en la aplicación de panes de oro sobre una superficie, ya sea arquitectónica, pictórica o escultórica.

11 *Estofado*. Proceso por el cual se cubría el dorado con pintura al temple, la cual, una vez seca, se rascaba o lijaba en los lugares donde se deseaba que aparezca un efecto dorado.

12 Dato que refiere durante la entrevista Patricia Vieyra, quien explica que las piezas pertenecen a la colección del MHPMS. No se hace además un análisis de las mismas, porque sólo analizaremos las CDP del tallador.

indicando jerarquía y sacralidad hacia ubicaciones y prácticas, otorgando legitimidad a los “nuevos” sacerdotes del culto. El oro y la plata, en su valor y uso simbólico amerindio a modo de “ofrenda”, fueron reinterpretados en la imaginería del barroco, a través de objetos simbólicos cristianos. Una noción de estatus similar representa el dorado para el horizonte simbólico occidental, como índice de magnificencia y poder económico. Hay una relación directa entre la hipérbole del dorado asociado con el oro y la acumulación original del capital en Europa. Desde la actualidad indicaré, entonces, que el dorado simboliza jerarquía y poder para unos, versus explotación y saqueo para otros.

En una lectura de las gramáticas compositivas, la organización presenta una simetría axial vertical y una organización ortogonal de calles y secciones. La “macroforma” en la que está inscripto es rectangular con una triangularidad de remate superior (formado por la proyección de las direccionales superiores principales), aunque también, desde una descripción lineal externa de los vértices de formas, apreciamos un semicírculo. Tanto el remate en triangularidad como el semicircular son indicadores de la vigencia del sistema compositivo renacentista, que nos ubica en una organización visual condicionada por el sistema clásico e inscripta ideológicamente en las normativas ontológicas occidentales de linaje greco-latino (Imagen 1). El retablo está formado por tres secciones o cuerpos horizontales y tres verticales (desmontables), huella de adaptación para facilitar traslados desde los grandes polos constructores de mobiliario, esculturas e imágenes religiosas (Tarija, Potosí, La Paz, Cuzco, Cochabamba) en el circuito mercantil del “Camino Real” desde el Alto Perú hacia regiones periféricas no productoras.

El cuerpo horizontal central posee cuatro columnas de fustes trenzados con remate de pilastras corintias. Las dos columnas centrales enmarcan un rectángulo terminado en arco de medio punto descrito en la tabla detrás. Éste es mayor que la misma forma en ambas calles laterales, las cuales están contenidas dentro de un rectángulo mayor cada una, cuyas molduras refuerzan la noción de “enmarcado”. Arriba y en disposición horizontal, hay una sección mensular de vital importancia para la organización compositiva y simbólica del retablo, ya que separa la sección central de la superior. Dicha ménsula, a modo de signo-índice, refuerza la importancia de dirigir la mirada hacia estos dos niveles. En la superficie textual, su importancia se construye a través de los contrastes visuales que producen las diferentes ménsulas internas de ángulos rectos, proyectando efectos de luces y sombras. La sección central contiene el cristo crucificado delante del fondo enmarcado por el rectángulo con medio punto mayor. Este “enmarcamiento” a modo de viñeta está potenciado por siete molduras. Las ménsulas geométricas de ángulos cortantes, ortogonales y repetitivos dialogan con lo clásico renacentista de las formas

geométricas puras combinadas con el medio círculo y los rectángulos inscritos unos dentro de otros. La incorporación del movimiento barroco, las complejidades de lo reiterativo con fines dinámicos y la intención de generación de sensaciones ilusorias y magníficas se da a través de numerosas ménsulas decoradas con reiterativos elementos modulares que producen sombras y recovecos. Estas formas superpuestas, además de demarcar y funcionar de forma indicial (destacando, señalando, remarcando), generan el dinamismo visual y la “ilusoriedad” característica del barroco, que “teatraliza” la escena apelando a lo patético y al dramatismo.¹³ A la anterior descripción morfo-compositiva, podemos añadir que, a nivel narrativo, el discurso circula visualmente a través de dos direcciones rectoras principales: arriba-abajo (vertical) y derecha-centro-izquierda (horizontal). La vertical jerarquiza niveles desde lo inferior hacia lo superior, relacionándolos con gramáticas iconográficas específicas: las secciones inferiores, con lo subterráneo y lo subacuático; las secciones medias, con el mundo carnal humano (a través de las figuras humanas); y las superiores, con lo celestial y divino, asociado con la redención, la resurrección y la superación del estadio físico de la vida, entendido como vida eterna. En la retícula compositiva, se encuentra centralmente el cristo crucificado que refuerza la direccionalidad superior-inferior/derecha-izquierda con los ejes de la cruz (mundo inanimado/creación humana) y los ejes corporales (mundo animado/creación divina). La figura del cristo central, en un tamaño igualado al resto de las figurillas,¹⁴ y en su versión muriente y humana, nos indica el viraje antropocentrista de la modernidad posrenacentista. Las ménsulas de apoyatura de las figurillas laterales están situadas tres centímetros debajo de la línea de apoyatura del cristo, como único índice jerárquico sumado a la centralidad de su ubicación. Sabemos, por la observación de la “misa católica”, que el sacerdote que oficia el rito quedaba integrado física y performativamente dentro de la escenificación y discurso que construye el retablo y que, a su vez, el retablo funcionaba integrado en la performatividad de los ritos. Fuera del rito, coexistía una lectura independiente, como relato visual sagrado inscripto jerárquicamente en la arquitectura eclesiástica, a partir de un recorrido desde el ingreso hacia el retablo como punto de llegada. Los observadores se aproximan lentamente al relato visual, quedando la visual humana debajo de la media retablar, como índice de la pequeñez ante el relato del mito, construyendo otra jerarquía visual vertical.

¹³ La percepción teatralizadora es inseparable del contexto arquitectónico interior de las iglesias coloniales junto con la performatividad del ritual religioso.

¹⁴ Es importante notar cómo las ménsulas de apoyatura de las figurillas son de igual tamaño, denotando una proporción similar de las figuras originales que estuvieran ubicadas.

Como otra huella en la superficie textual, en el centro de la ménsula grande horizontal, hay un quiebre que describe un espiral hacia arriba a ambos lados, con icónicas “volutas de viento”, suposición reforzada por el color celeste y por su ubicación en el sector superior, el “reino de los cielos”. La sección central horizontal está dividida por una ménsula pequeña, formando debajo un sector cuatro veces menor. Esta sección inferior posee tres figuras geométricas, una central de forma apaisada ovoidal y dos rectangulares que, junto con formas similares pero mayores en el banco (tres ovoides apaisados) poseen un remarco a modo de “filigrana”, formado por relieves curvilíneos modelados y modulados con la presencia cardinal de “conchas marinas”. Estas dinámicas formas afilegranadas, en claro contraste con lo anguloso de las ménsulas superiores, recuerdan icónicamente los “camafeos” de la joyería de la época,¹⁵ en un cruce particular entre lo español y lo moro (gramática que nos permite reconocer la influencia del sistema árabe visual en el español, como producto de los siglos de ocupación mora en la península Ibérica). Otra influencia árabe la encontramos en las formas arabescas de la parte superior de las columnatas del banco. Las columnatas –con forma de voluta a modo de ola (perpendiculares a la vista frontal)–, iconográficas de lo acuático, presentan, además –reforzando dicha asociación–, la talla nítida y fuerte de escamas de pez (Imagen 2). El banco prominente sobresale del conjunto, generando una mesa soporte de candelabros y esculturas, en una gramática necesaria para la asociación con la “mesa” de la última cena, fundamental para la conmemoración del rito de la Eucaristía. Flores, conchas marinas, escamas de pescados y volutas de agua forman parte de los elementos iconográficos dentro de la composición del banco retablar, asociando semánticamente este sector con el estado seminal de la vida.

Nuestro retablo cuenta con columnas de tipo salomónicas, índices del legado arquitectónico griego y, en un nivel simbólico del legado griego, como pilar y soporte ontológico, que, en vez de tener forma helicoidal (en una huella congruente con dicho legado), son “trenzadas” (aquí una huella gramatical del “pilar” amerindio, que funciona como índice del origen del tallador e indica el valor “como pilar/soporte” de la cultura amerindia). En una lectura minuciosa, podemos decir que la parte superior, la cabeza simboliza el legado ontológico clásico occidental –tiene forma de columnata corintia–, pero el cuerpo, la estructura de sostén, con dimensiones mayores,

¹⁵ Que tenían imágenes pintadas “miniaturas” religiosas o familiares, funcionando como objetos portantes de una elevada carga emocional, al contener cerca del corazón, lo sagrado y lo querido. Podríamos pensar que este sentido “mnemónico- emocional” es a lo que apelan estas figuras en el retablo.

corresponde al legado ontológico amerindio. Para la cultura indígena andina de la época¹⁶ (y también en la actualidad) en un profundo nivel simbólico, las trenzas largas y voluminosas están asociadas ancestralmente con la sabiduría y la fuerza femeninas en un sentido social jerárquico y simbólico. Según Luis Vitale (1987), el rol participativo central de la mujer andina en la productividad y reproductividad económica y simbólica (siendo las productoras mayoritarias de los objetos principales de intercambio y acumulación del Tawantinsuyu: las piezas textiles y alfareras) devino en una central y activa participación femenina en el espacio público. La verticalidad de las columnas remite al carácter “ascensorial” como huella reiterativa en la simbología andina y del noroeste argentino, que permite la asociación simbólica (visualmente construida) de conectar los estadios terrestres con los espirituales, *por medio* del movimiento ascendente representado en ideografías de ritmos escaleriformes. Es notoria la repetición de huellas que buscan generar la ilusión de movimiento, con columnas cargadas de detalles y elementos rítmicos, como los trenzados tallados con escamas de serpientes en tanto índices amerindios (Imagen 3).

¿Cómo fue que dicha alusión a la serpiente, símbolo de lo satánico para el cristianismo, escapó a la inquisición visual de la época y el retablo no fue destruido? ¿Fue esta, quizás, una de las razones de su traslado a regiones donde dicha simbología no fuera masivamente leída (Córdoba del siglo XVII)? ¿Se lo asoció occidentalmente con el mito griego de Asclepio o Esculapio¹⁷ y por eso, desde su alusión a la curación y la resurrección (de Cristo), fue conservado?¹⁸

Retomando la descripción de la superficie textual, en ambos costados de las columnas salomónicas externas, se encuentra ensamblado detrás de la pared retablar un mesolieve con iconografías de frutos tropicales en disposición vertical. Debajo de éste, se encuentra una forma romboidal con disposiciones interiores ortogonales de líneas y puntos, organizadas en un ritmo rotativo interno basado en cuadrados (Imagen 3). Esta talla presenta un claro contraste entre el “arriba” representativo y su sector inferior abstracto. Sin embargo, lo planimétrico

16 En base a relatos fuentes como los del Inca Garcilaso de la Vega, o a través de los dibujos de las crónicas de Huamán Poma de Ayala (Hombre Puma de Ayala).

17 Otro índice renacentista.

18 Asclepio, hijo de Apolo, practicante y aprendiz de medicina tenía dos atributos, la serpiente y la vara. La vara, símbolo de la profesión médica, y la serpiente, que muda periódicamente de piel y simboliza el rejuvenecimiento. En muchas culturas, la serpiente era considerada capaz de resucitar a los muertos. Asclepio, en su afán de sanación, iba resucitando a la gente difunta que veía, por ejemplo, a Hipólito, hijo de Teseo, a quien revivió con una hierba que le llevó la serpiente.

del tratamiento del motivo frutal, su alto grado de iconicidad y su notoria geometrización dialoga coherentemente con el romboide. Estos dos relieves laterales idénticos, espejados entre sí, construyendo una simetría axial, son particularmente interesantes: el tratamiento de los frutales, especialmente el ananá, fruto cuyas escamaciones funcionan de forma repetitiva y modular, está presentado de forma plana sin ninguna descripción curvilínea que indique volumen. Este tipo de tratamiento es coherente con el tratamiento del relieve de las sociedades autóctonas andinas, paradigmáticamente de Tiwanaku,¹⁹ donde la talla monolítica presenta incisiones superficiales y planas, como en el Monolito Ponce, el Monolito Bennett y la Puerta del Sol, entre otros. Recordemos que fueron los soportes textiles los que facilitaron la homogeneización regional visual –característica de los “horizontes” andinos–,²⁰ influenciados por sus técnicas de producción. Las técnicas y composiciones del telar se organizan a partir de la combinación infinita de módulos repetitivos con variaciones de color, textura, etc. Como marca, sus patrones geometrizaron en estilo y formas de producción las elaboraciones pictóricas y las tallas escultóricas (Paternosto, 1989); como huella específica, la leemos en esta sección particularmente modularizada del retablo.

Retomando, son de interés los tipos de frutas subtropicales que encontramos, al ser índices de reconocimiento de lugares geográficos, pudiendo ser el lugar de factura o procedencia del tallador.²¹ En una descripción de arriba hacia abajo, notamos vides (eucaristía) en su triangularidad hacia arriba (sin preocupación por lo gravitacional) que también podría ser una guanábana, abundante en la zona (en un nivel iconográfico y yuxtapuesto, relacionando ambas lecturas); debajo hay un fruto con cáscara que, por medio de un agujero, deja entrever semillas diminutas internas, pudiendo ser una granada o un maracuyá; debajo, un cajú (con su respectiva castaña); un ananá y en los laterales también aparecen hojas planas y frontales, que podrían ser carambolas; después, de gran tamaño, se dispone hacia abajo un capullo que contiene tres frutos redondos estriados (Imagen 4). Debajo una forma alude sintética y modularmente a otro ananá y después se encuentra la forma romboidal alegórica e iconográfica de textiles y tapetes amerindios. Para la cosmovisión andina, no hay una jerarquía entre humanos y el resto de los seres y elementos de la existencia; esta marca se convierte en huella en el retablo al presentar igualados en la sección central figuras humanas, serpientes, frutos y tapetes/textiles, incluso,

19 Cultura y centro ceremonial situado actualmente a 20 km del lago Titicaca en Bolivia.

20 Al ser valores de intercambio del Tawantinsuyu fácilmente trasladables.

21 Lo que me incentiva a pensar en Cochabamba, ya que las otras ciudades productoras son altiplánicas y carecen de frutos subtropicales yungueños.

según Arnold y Espejo (2013), los textiles son considerados sujetos vivos para las comunidades andinas amerindias.

En el cuerpo horizontal superior central del retablo, sobre la ménsula quebrada con las volutas “de viento-aire”, encontramos hacia arriba un prolongado arco de medio punto con remarco de relieves de formas dinámicas y ondulantes que representan icónicas plumas. En la parte superior de dicho marco, hay una iconografía de concha marina. Este marco centralizado está destacado por remarcos menores sucesivos de formas quebradas y angulosas. Focalizando esta sección central, se erigen dos columnas torchadas con remates corintios. Sobre los remates corintios, se encuentra una supra columna cúbica y sobre ésta, la zona mensular final que funcionaba también de guardapolvo. Esta ménsula está interrumpida en su zona central por un medio punto invertido que posee en el centro otra caracola (Imagen 5).

Ahora sí, adentrándonos en un nivel iconográfico y simbólico mencionaré dos cosas: (a) para el circuito de recepción occidental, esas conchas en clara alusión renacentista señalan el mito grecolatino del nacimiento de Venus o Afrodita, como metáfora del “nacimiento” de la belleza y de todo lo considerado puro e inmaculado. Esta mención a la cultura clásica grecorromana anterior al cristianismo supondría la plena aceptación –al menos por parte de las élites culturales– del nuevo humanismo renacentista alejado del oscurantismo medieval. Su interpretación iconográfica se vincula con la Academia Platónica Florentina, un círculo intelectual patrocinado por la familia Médici. El significado está relacionado con el neoplatonismo en un concepto idealizado del amor, donde la figura de Venus se desdobra en dos versiones complementarias: la Venus celeste y la Venus terrenal –estando presentes en todas las secciones del retablo la superior “celeste” y las inferiores “terrenales”–, que simbolizan el amor espiritual y el amor terrenal. Pero, siguiendo con nuestra hipótesis de yuxtaposición de sentidos en un mismo texto visual (el retablo), para la cosmovisión indígena, las conchas marinas tienen elevado valor simbólico: (b) Desde el horizonte temprano (Chavín) al medio (Tiwanaku-Huari) es reiterativa la iconografía que alude a un tipo de concha en particular, el spondilux, utilizada como objeto de jerarquía y poder. Este preciado material era trasladado desde las costas norte del Perú y Ecuador actuales y era utilizado como mercancía de intercambio para incrustaciones, amuletos, joyas y como ofrenda en enterramientos mortuorios. Su posesión indicaba jerarquía y rango espiritual, al contener el poder de “Mama Cocha” (madre de las aguas, fluidos y poderes acuáticos). Estas metáforas del spondilux le otorgan al retablo, a sus usos y a los personajes que personifican sus rituales, un carácter sagrado jerárquico, un valor material, espiritual y una autoridad religiosa análoga a la que tenían los curacas, los amautas y el Inca para la cosmovisión andina. La presencia

de la ubicación cardinal (indicando norte, sur, este y oeste) de las conchas en ciertas secciones del retablo la asociamos como índices de los cuatro *Suyus*²² y de los cuatro *ayllus* o linajes principales de la “Confederación de Suyus”,²³ sumado a las connotaciones cosmogónicas que puede interpretar una cultura cuyo sistema visual abstracto geométrico, su división geográfica y la distribución geodésica de los sitios sagrados era de base dual y cuatripartita.

En un nivel simbólico, la distribución en tres cuerpos del retablo tiene amplias resonancias en la cosmovisión andina que dividía el mundo en tres niveles: el *Hanaq Pacha* o mundo superior espiritual divino, el *Uku Pacha* o mundo de los vivos, donde se manifiesta el “*Pacha mama*” o aquí y ahora (devenir espacio temporal de la existencia), y el *Kay Pacha* o inframundo, morada de las fuerzas terrenales, ancestros y muertos. En la iconografía Tiwanaku y los monolitos mencionados, aparece notablemente esta división y distribución compositiva.²⁴ Recordemos la importancia de la tríada simbólica andina representada iconográficamente por alegorías a animales de poder: serpiente/peces, jaguar y cóndor, “mediadores” de los estadios de la vida. En la distribución de sus gramáticas iconográficas, nuestro retablo remite a alegorías a dichos animales: el banco presenta escamas y caracoles (en diálogo con la sección inferior en monolitos de Tiwanaku); la sección central, serpientes (como conector ascensorial entre los elementos agua y tierra, relacionado con la medicina y con la fuerza regenerativa –cambio de piel de la serpiente–); los frutos y tapetes/textiles (como alegorías a la producción humana –en un papel productivo central femenino–, una de las bases del tributo en la economía de amparo, identificación de linaje familiar y de población geográfica); el cristo y su aura (propiciando vínculos con el culto solar asociado al jaguar); y en la parte superior, notablemente, la presencia de alas y plumas en los relieves. Es importante notar la diferencia gráfica (gramáticas diferenciadas) entre las escamas de abajo, de peces, las escamas de serpientes, centrales y las plumas, arriba; si

22 Chinchasuyu, Antisuyu, Collasuyu y Contisuyu.

23 Tawantinsuyu (Tawa: cuatro, inti: sol, suyu: región).

24 En la sección inferior de los monolitos antropomórficos, en la zona de los miembros inferiores, aparecen repetitivos diseños modulares de imágenes de conchas y abstracciones de peces, en una relación directa entre el elemento agua y la germinación, ubicándose allí las imágenes de raíces vegetales. En las regiones centrales, en alusión al mundo de los vivos, hay diferentes ideografías que hacen referencia al felino (jaguar) y a elementos vegetales, además de poseer el personaje en sus manos un quero y un cetro, atributos de estatus político-militar. En la sección superior de la cabeza antropomórfica, se refuerza la alusión de jerarquía por atributos como orejeras, y un anillo circular relacionado con el “cuello del cóndor”, indicador de jerarquía espiritual.

bien tienen el mismo tratamiento técnico, presentan variaciones en sus formas –más alargados para las plumas–, que demuestran la clara intención de diferenciación. A nivel simbólico, la identificación del cuerpo superior con el Hanaq Pacha y el elemento aire, está dado –y reforzado por una disposición compositiva “arriba” jerárquica y simbólica para las sociedades amerindias andinas– por alas, plumas y la presencia de espirales celestes como viento, simbolizando la palabra divina, el mensaje de Wiracocha, la esperanza del retorno del Pachacuti.

Las repeticiones ornamentales de los relieves de ménsulas, contramarcos y molduras pudieron ser leídas, desde las gramáticas de reconocimiento para sectores mestizos y amerindios, como una afirmación del sistema visual modular matemático-geométrico andino. Es notable cómo la moldura formada por relieves y líneas parece un signo indicial del sistema de quipus.

Hacia ambos lados sobre la espalda retablar de la sección superior, encontramos nuevamente relieves frutales. Podemos distinguir dos frutos de mburucuyás de la pasionaria (en un cruce entre la planta como indexicalidad local y el sentido cristiano de la “Pasión de Cristo”) y dos racimos de vides (eucaristía). Debajo hay una forma redonda estriada que podrían ser zapallos y más abajo hay un ala en espejo de cada lado (dualidad/binaridad asociadas con las plumas alargadas de los cóndores desde lecturas amerindias).²⁵

Migraciones, desfase de sentidos y resignificaciones

La evidencia del traslado del retablo desde la región andina hacia Córdoba implica, con dicha circulación, un cambio en las gramáticas de reconocimiento (hecho que le otorga complejidad y desfase en la interpretación de sentido desde los sectores indígenas y mestizos en Córdoba, por lejanía territorial y diferenciación cultural). Las poblaciones locales indígenas y mestizas no recibirían en igual medida los simbolismos andinos (a pesar de las fuertes influencias del Tawantinsuyu en la región), al pertenecer a sistemas culturales que se resistieron en gran medida a la hegemonía incaica prehispánica. Pero, en pleno siglo XVII, la autonomía diaguita calchaquí del NOA durante las “rebeliones calchaquíes” y sus décadas de resistencia, propició en la región migraciones de poblaciones altiplánicas que resistían la explotación de las capitales

²⁵ Índice de Mallkus y de los anillos en las cabezas de los monolitos de Tiwanaku.

coloniales. Durante esas migraciones, se produce una vigorización de influencias e intercambios simbólicos de la visualidad andina. La memoria del Tawantinsuyu, para las poblaciones anexadas, representaba subalternidad en épocas prehispánicas y, ahora, era símbolo de memoria y resistencia de unas de las grandes naciones indígenas. Podemos suponer, además, que gran parte de los sectores occidentales coloniales no reconocerían las simbologías amerindias,²⁶ pero sí lo harían ciertos sectores subalternos –en un abanico amplio de mezclas sanguíneas y culturales–. La recepción del discurso, determinado por relaciones de “poder”, descansaba en la obligatoriedad y coerción hacia la práctica católica ejercida sobre los sectores subalternos –legitimada desde el sistema colonial y sus apoyaturas institucionales en la Iglesia, la Inquisición y el Virreinato –, con la certeza de que la circulación obligada del mismo garantizaba su recepción y la posible interpretación del sentido.

Conclusión

Whetey (1950) afirma que los primeros retablos bolivianos y peruanos del siglo XVI y la primera mitad del XVII fueron destruidos o descartados para ser reemplazados por los nuevos y esplendorosos que son característicos del pleno barroco. Por ello, las características renacentistas del retablo, junto con elementos indiciales barrocos, nos remiten a las transiciones entre períodos, pudiendo ubicarlo dentro de los primeros retablos bolivianos de siglo XVI y la primera mitad del XVII.²⁷ La fecha inventarial del MHPMS (siglo XVII) nos permite, entonces, situar su factura en el período comprendido entre 1600 y 1650.

Las estrategias de funcionamiento puestas en juego por los sectores amerindios, propiciadas por el riesgo a la desaparición y la descontextualización simbólica forzada, implicaron una refuncionalización simbólica que produjo la presencia de numerosos signos indexicales en los “nuevos objetos sacralizados católicos”. De esta forma, la descontextualización y disfuncionalización en un viraje hacia un nuevo uso, convirtió antiguas iconografías y símbolos

26 Debe tenerse en cuenta el adiestramiento –durante la Inquisición– de cierto sector de la Iglesia, encargado de “reconocer” iconografías de cosmogonías amerindias.

27 Período anterior a la época de mayor producción y esplendor de este mobiliario en Bolivia (segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII).

amerindios en índices del pasado local, recontextualizando su sentido, situando pluralmente imágenes, frente a lecturas de retornos que pueden remitir tanto a lo clásico grecolatino como a lo clásico amerindio andino. Al irse desarticulando paulatinamente las memorias sociales de asociación entre conceptos cosmovisivos con formas abstractas y sus contextos, nuevas formas “pseudo-miméticas” fueron emergiendo, a modo de alegorías. Esto explica la convivencia yuxtapuesta de diversas formas de representación, en apariencia antagónicas, dentro de la génesis del emergente sistema visual latinoamericano: abarcativo, múltiple y diverso, donde elementos de apariencia contradictoria conviven simultáneamente. El barroco colonial marca un hito y un precedente (en el carácter expansionista del arte) al aplicar la expansión de los límites de sí mismo (el barroco importado), no sólo en la implementación de estrategias de expansión de los propios medios y usos, sino desde el rotundo viraje, descontextualización y recontextualización simbólica que construye.

Bibliografía

- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, 2(8). La Paz: ILCA, Serie Informes de Investigación.
- Cedriani, J. P. (2012). Frantz Fanon. Los cuerpos condenados. Padecimiento del poder sobre los cuerpos en contexto colonial y actual. En *Biopolítica, biopoder, biotecnologías. La vida más allá del dolor: los goces de sus promesas* (pp. 85-113). Río Cuarto: Cartografías Ediciones.
- Cummins, T. (1993). La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra* (pp. 87-136). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kush, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.

- Kush, R. (2015). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur.
- Laplantine, F. y Nouss, A (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Lizárraga Ibáñez, M. A. (2009). Las Élités andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los “queros de la transición” (Vasos de madera del s. XVI). *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, 14(1), 37-53. Santiago de Chile.
- Lorandi, A. M. (2000). Identidades ambiguas. Movilidad social y conflictos en los Andes, siglo XVII. *Anuario de Estudios Americanos*, 57(1), 111-135. Recuperado de: estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/261
- Lorandi, A. M. (2000). Las rebeliones indígenas. Diversidad étnica, liderazgos supraétnicos y el sistema colonial. (s/d). Recuperado de: https://www.academia.edu/8134689/LAS_REBELIONES_INDIGENAS
- Milla Villena, C. (1983). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima: Fondo Editorial CAP.
- Murra, J. V. (1897). Las funciones del tejido andino en diversos contextos sociales y políticos. En *Arte Mayor de los Andes* (pp. 10-20). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Paternosto, C. (1989). *Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Rendón, P. A. (2014). Hacia una semiótica del arte. Implicaciones del pensamiento peirceano en el estudio del arte contemporáneo. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111), 127-145. La Rioja.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Chi´ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba: Cleta Ediciones.

Tamagnini, M. L. (2016). La producción pictórica colonial en Córdoba, Argentina. Siglos XVI-XVII. Apuntes para el estudio. *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, (18). ISSN: 1988-3927.

Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Vitale, L. (1987). *La mitad invisible de la Historia. El protagonismo social de la mujer latinoamericana*. Buenos Aires: Sudamericana - Planeta.

Whetey, H. E. (1950). Retablos coloniales en Bolivia. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (3), 8-22. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Estellas, N. (2020). Interpretaciones yuxtapuestas del retablo colonial del siglo XVII del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte. *AVANCES*, (29), XXX-XXX. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: link