

JARDIN UNIVERSITARIO Y STELLA MARIS

Invenciones iconográficas en el Cuzco *

FRANCISCO STASTNY M.

En el ambiente de inquietud y de rebeldía que primó en la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco se desarrolló una original invención iconográfica cuya idea central consistió en comparar la educación universitaria con una jardinería espiritual. Ese tema lo hemos descrito y analizado extensamente en un trabajo que se encuentra en prensa¹. El propósito del presente artículo es señalar uno de los antecedentes más directos e inesperados que contribuyeron a la aparición de la curiosa composición del *Jardín Universitario* y que determinó gran parte de la estructura general de su programa argumental. Para que sea plenamente inteligible esa filiación será necesario primero describir someramente la novedosa representación cuzqueña.

1. *Evolución de la iconografía universistaria*

El motivo pictórico de la Universidad antoniana surgió en la época de mayor efervescencia social e intelectual del Virreinato, durante el siglo que corrió desde 1690 a 1795. La idea sufrió varias transformaciones que coincidieron con la expresión del cambiante pensamiento teológico y político de ciertos sectores intelectuales de la población mestiza del Cuzco y que se resolvieron en tres etapas iconográficas bien diferenciadas. En la primera, la Universidad asumió el aspecto de un claustro conventual; en la segunda se transformó en un jardín florido; y en la última adoptó la forma más simple de un árbol.

Cuando por primera vez se pensó en recurrir a imágenes para representar a la Universidad, ésta fue simbolizada por un claustro que florece a la sombra de los santos protectores del Seminario: Antonio Abad y Tomás de Aquino; (Figs. 1 y 2). Lo riega una fuente de agua de tres tazas,

* Este artículo es una versión ampliada del trabajo que leímos en el Simposio *Iconología y Sociedad: Arte Colonial Hispanoamericano* en el 44º Congreso Internacional de Americanistas, Manchester, Setiembre 1982.

1) F. Stastny: "The University as Cloister, Garden and Tree of knowledge. An iconographic invention in the University of Cuzco". In *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 46, Londres, 1983.

alegoría de la Trinidad y del misterio eucarístico, cuyas “aguas vivas” fertilizan las plantas del jardín conventual; y en el centro tiene dispuesta una gran corona de rosas que representa a la comunidad universitaria, a la cual se dirigen las palabras de San Pablo inscritas al pie: “*Vos gloria mea et corona mea*”² (Fig. 3). Las dos pinturas en que se repite esta alegoría fueron concebidas en un momento particularmente difícil en la historia de la Universidad de San Antonio Abad y su propósito fue llamar la atención de las autoridades civiles y eclesiásticas, y muy particularmente del Obispo Manuel de Mollinedo fundador de su claustro, sobre las opresiones que sufría el seminario antoniano de parte de sus rivales del Colegio de San Bernardo, el cual era regido por la Compañía de Jesús. De modo que uno de los lienzos es una elocuente y patética invocación para que se le haga justicia. El otro, con la efigie de Santo Tomás de Aquino, en cambio, centra su mensaje en un definido ataque teológico contra la creencia en la Inmaculada Concepción de la cual eran decididos partidarios los opositores bernardinios³.

En la segunda etapa, se adoptó el modelo más complejo de un jardín cultivado, el cual constituye el tema principal de este trabajo y será descrito a continuación. Por último, en la fase final se renovó la alegoría universitaria al adoptarse, en 1794, la imagen de un árbol genealógico⁴, en cuyas ramas figuran los catedráticos como hijos espirituales del notable Rector José Pérez Armendáriz (Fig. 4), quien llegó a regir los destinos de San Antonio durante 37 años⁵. La incorporación en esa composición de

2) *Filipenses*, 4: 1.

3) Estos lienzos fueron encomenados por el Vice-Rector Cristóbal de Traslaviñas entre 1692 y 1696 en uno de los peores momentos de la historia del Seminario, habiendo sido ya fundada la universidad pero su funcionamiento impedido y sus autoridades encarceladas debido a la hábil oposición del Colegio rival. Acerca de la ardua argumentación teológica de esta pintura y las implicaciones sociales y políticas de los pleitos entre los Colegios cuzqueños, así como para los demás aspectos relacionados a la iconografía universitaria, véase F. Stastny: *Op. cit.*, y la bibliografía allí citada.

4) Para el excepcional personaje que fue José Pérez Armendáriz, quien siendo Rector de la Universidad y luego Obispo del Cuzco supo, no obstante, guiar con su ejemplo y su pensamiento a las generaciones más avanzadas de intelectuales y revolucionarios, véase Manuel de Mendiburu: *Diccionario Biográfico del Perú*. Lima, 1874-1890, VI, 273; Luis Antonio Eguiguren: *Diccionario histórico cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus Colegios*. Lima, 1940, I, 963. Bibliografía actualizada en José María Blanco: *Diario del viaje del Presidente Orbegoso al Sur del Perú*. 2 vols. Lima, 1974, I, 197; II, 73. (529 E). La biografía más completa en Manuel J. Aparicio Vega: *El clero patriota en la revolución de 1814*. Cuzco, 1974.

5) La imagen del árbol reúne diversos conceptos y tradiciones alegóricas. En su forma genealógica proviene de la iconografía del *Árbol de Jesé*. León Pinelo escribió que la Universidad era: “árbol fructuoso en el cual encuentra el entendimiento... alimento y comida...” La asoció así al *árbol del conocimiento*, cuya iconografía, —a diferencia de la horticultura educativa que proviene de la Antigüedad clásica—, se remonta al período Carolingio. En aquella época el tema figura en manuscritos como el poema del Obispo Theodulf de Orleans († 821) en el cual Gramática, Retórica y Dialéctica están sentadas al pie de un árbol en cuyas ramas florece el *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Astronomía, Música). Por añadidura la Universidad se asocia al “Paraíso del Placer en el cual está el árbol de la ciencia del bien y del mal”. (León Pinelo). Es éste el equivalente judeo-cristiano del tema humanista de la Universidad

diversas citas teñidas por un marcado tono reivindicatorio extraídas del libro del *Eclesiastés*⁶, indica con toda claridad los nuevos vientos que soplaban entonces en el continente americano y la posición rebelde asumida por San Antonio Abad como verdadero centro de formación de jóvenes revolucionarios⁷.

La transformación producida en el pensamiento de ciertos sectores cuzqueños no puede ser mejor apreciada que en el mensaje transmitido por las mutaciones iconográficas mencionadas. La sustitución del claustro por un jardín y este último por un árbol, es una metáfora acertada y significativa de la evolución que sufrió la institución universitaria al abandonar ésta el propósito medieval de formar alumnos como otras tantas flores espirituales perfectas para concentrar sus energías, según los nuevos ideales de la *Ilustración*, en contribuir al crecimiento del tronco único del árbol de la Ciencia.

El punto culminante de esta progresión en la búsqueda de una adecuada expresión gráfica para el concepto universitario lo marcó, no obstante, la segunda etapa cuando, alrededor de 1770-75, el propio Rector Pérez Armendáriz ideó la compleja iconografía ya citada del *Jardín de San Antonio* (Fig. 5). Fue ésa una singular invención cuzqueña, que es extremadamente reveladora en lo que se refiere al clima intelectual y social que vivía el Virreinato del Perú en el último tercio del siglo XVIII. Pero sobre todo es necesario llamar la atención sobre la originalidad y la imaginación desplegada por el autor de aquel programa alegórico en relación a la iconografía habitual de los temas educativos en el arte europeo.

2. Originalidad del programa cuzqueño

El tópico literario de comparar a la educación con el cultivo de plantas se remonta en Europa a la cultura literaria de la Antigüedad clásica, donde ya figura en autores como Plutarco⁸. La expresión gráfica de ese

como Casa de la Virtud y del Vicio. Véase F. Stastny: *Op. cit.*, notas 138 y 139; Santiago Sebastián: "El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca", *Revista Goya*, N° 137, Madrid, 1977, 297-303; Rudolf Wittkower: "Gramática: From Martianus Capella to Hogarth", *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, Londres, 1938-39, 82ss.

- 6) El Rector Pérez es elogiado como el sabio a que se refiere el capítulo 39 del *Eclesiastés*: "No perecerá su memoria y su nombre será repetido de generación en generación". Y cuyo ejemplo es antepuesto al de los impíos quienes serán castigados por "ciertos espíritus creados para ministros de la venganza divina...". Impíos que no eran otros, en el pensamiento de los antonianos, que los corregidores y los explotadores del régimen colonial. *Eclesiastés*, 39: 12-13, 33, 36, 37.
- 7) De la Universidad de San Antonio Abad egresaron, entre otros, José Angulo, José Feijóo, Miguel Vargas, el Cura Ildefonso Muñecas, Francisco J. Luna Pizarro, Francisco de Paula González Vigil y muchos otros revolucionarios. Véase L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, I, (1940), 963-965; Horacio Villanueva Urteaga: *La Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco*. Cuzco, 1963, 34-35; M. Aparicio Vega: *Op. cit.*, 61, 235.
- 8) Plutarco: *De Liberis educandis*. Véase un resumen de la cuestión en R. Wittkower: *Op. cit.*

concepto no tuvo, sin embargo, gran desarrollo en las artes occidentales. No fue empleada en la iconografía relativa a la educación escolar o universitaria, cuya temática gira preferentemente en torno a la representación del "maestro con sus discípulos" y de ideas más directamente vinculadas al contenido de los estudios. Es así que los edificios universitarios y las bibliotecas (universitarias, conventuales o palaciegas), que son los lugares que acogen con más frecuencia tales temas, están decorados con retratos de autores célebres o con alegorías de las Artes del *Trivium* y del *Quadrivium*, de las Facultades y de las Ciencias o de los principios rectores que inspiraban a aquellas disciplinas, tales como la Filosofía, la Teología, la Verdad, el Conocimiento y la Sabiduría o personificaciones de Vicios y Virtudes (*Psychomachias*)⁹.

Fuera del contexto propiamente académico, el motivo de la jardinería educativa figura ocasionalmente en el corpus iconográfico occidental englobado en algunos otros conceptos. Es así que en el socorrido manual de Cesare Ripa la alegoría de la Educación no dejó de incorporar de algún modo el motivo de la horticultura. Pero su figuración es muy distinta a la que fue inventada en el Perú virreinal. Como toda alusión al cultivo, la joven que la personifica apoya la mano sobre un pequeño árbol para asegurar que crezca recto¹⁰.

La representación que más se aproxima al tema de la jardinería educativa en el arte europeo es la alegoría de la Gramática, la cual sufrió una transformación significativa en esa dirección a partir del Renacimiento. Trocó en esa época la lima y el látigo con que castigaba a sus pupilos medievales por la jarra de agua que le sirve para regar una pequeña planta, la cual simboliza a los alumnos a quienes instruye. Ese nuevo modo de figurar a la Gramática surgió por primera vez en una stampa del círculo de Rafael y se generalizó en el siglo XVII gracias a la obra de Ripa¹¹. Culti-

9) Van Marle mencionó la posible existencia en el arte europeo de un ciclo decorativo universitario del cual no quedarían ejemplos. Otra oposición que figura con cierta frecuencia en las alegorías que decoran aquellos edificios es la de Herejía y Ortodoxia, esta última representada por la Sabiduría (a menudo en aspecto de Minerva) y por la personificación de la Iglesia socorrida por las Virtudes. Un ejemplo cuzqueño de esa idea se encuentra en el claustro alto del Convento de la Merced en un lienzo atribuido a Basilio Pacheco y que representa el *Triunfo de San Agustín sobre la Herejía*. Véase: Raimund Van Marle: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*. La Haya, 1931-32, I, 351 y sgtes.; H. Van de Waal: *Iconclass, an iconographic classification system*. Amsterdam, 1977, Bibliography 4, Part II (Nº 49 B 4); André Masson: "Le décor des bibliothèques anciennes au Portugal et en Espagne", *Bulletin des Bibliothèques de France*, París, 1962, Vol. 7, Nº 2, 87 sgtes.; Santiago Sebastián y Luis Cortés: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973, René Taylor: "Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la 'idea' de "El Escorial", *Traza y Baza*, Barcelona, 1976, Nº 6, 5-62 y sobre todo el Apéndice II; S. Sebastián: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, 51; Ramos de Bandeira: *Universidad de Coimbra*. Coimbra, 1943, I, 166-180; Claude Clemens: *Musei sive bibliothecae*. Lyon, 1635

10) Cesare Ripa: *Iconología*, Venecia, 1699, 168.

11) El prototipo medieval proviene del conocido texto de Martianus Capella: *De Nuptiis Philologie et Mercurii*. El motivo de la regadora aparece por primera vez en un grabado de Marcantonio y se basa en la idea de que la Gramática

var y estimular el natural deseo de aprender más que forzar la enseñanza. es el mensaje humanista de esa nueva imagen.

Otro motivo que tuvo cierta difusión, aunque ésta fue decididamente más literaria que gráfica, es la acción de regar y labrar el suelo como símbolo de una tarea educativa que sólo será fructífera si se cumple bajo la protección del favor divino. Este símil proviene de las conocidas palabras de San Pablo: "Yo planté, Apolo regó; mas Dios ha dado el crecimiento" Son muy contados los ejemplos que otorgan expresión propiamente pictórica a ese versículo. Ripa lo mencionó en el comentario escrito que acompaña a la alegoría de la Educación; pero como toda referencia a la idea incorporó en la imagen un rayo de luz que desciende del cielo. En un grabado de finales del siglo XVI que representa al *Arbol de la Vida* (Albertina, Viena), hay una referencia implícita a ese tema por la forma en que San Lucas y San Marcos figuran regando con una jarra las raíces del árbol de Cristo, el uno, y labrando el suelo, el otro¹².

Otra fuente antigua vinculada a la idea del cultivo espiritual proviene de los llamados *Jeroglíficos* greco-egipcios de Horapollo¹³. En ellos el efecto que produce la enseñanza impartida sobre los discípulos es equiparada al rocío, el cual al humedecer a las plantas beneficia tan sólo a las que son capaces de absorberlo, mientras que cae sin provecho sobre las otras que son demasiado duras e impermeables. También esta versión apenas fue alguna vez representada en el arte europeo¹⁴.

De modo que la idea cuzqueña de figurar a la labor universitaria como una jardinería espiritual conducida por los santos patronos y en la cual los graduados emergen como flores de las plantas obtenidas, no tiene parangón en la pintura de la época, ni en Europa ni en otros centros americanos. Así como en las obras literarias del Viejo Mundo, fue aquél un tópico también usado con frecuencia por los escritores eruditos peruanos de los siglos XVII y XVIII en sus referencias a las labores académicas. Un autor culterano como Diego León Pinelo, por ejemplo, escribió en 1648 "muestran (a la Universidad) como resplandeciente jardín de dones espirituales"; en otro pasaje afirmó que en el "paseo triunfal" de los graduandos el "cuerpo de los sabios y de las ciencias" (de la Universidad), aparece "como prado

-
- es la raíz del árbol de las ciencias que requiere agua para crecer. Ver R. Wittkower: *Op. cit.*; Emile Mâle: *L'Art religieux de la fin du XVI siècle et du XVII siècle*. Paris, 1951, 409; Bartsch: *Le Peintre Graveur*, XIV, 292, N° 383.
- 12) Las mismas palabras inspiraron el emblema *Sine Numine Frustra* de P. Iselberg. pero la imagen que lo acompaña es totalmente distinta a la representación cuzqueña. Véase *I Corintios*, 3: 6; Peter Iselberg: *Emblemata politica*. Nurenberg, 1640, N° 40; A. Henkel y A. Schone: *Emblemata Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart, 1967, 160; C. Ripa: *Loc. cit.*
- 13) Horapollo: *The Hieroglyphics*. Nueva York, 1950, I, 37; Guy de Tervarent: *Attributs et Symboles dans l'Art profane*. Ginebra, 1958-1964, II, 325.
- 14) Figura, por ejemplo, como gotas de agua que caen de una nube en el fondo de la alegoría de la Doctrina de Ripa. El único caso que conozco en obras de mayor escala es uno de los cielorrasos con la personificación de la Enciclopedia (o Conocimiento) en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, donde dos *putti* vierten el contenido de pequeños baldes. C. Ripa: *Op. cit.*; F. Stastny: *Op. cit.*, nota 55. Ver también nota 9.

risueño florido de varios colores...”¹⁵. En el Canto X del poema teológico de Adrián de Alesio: *El Angélico*, publicado en 1645, y que trata, por cierto, de Santo Tomás de Aquino, se compara a los “*Doctores... y estudiantes*” con:

Los bosques contemplados (donde)
(...)
en verdes borlas contantes
canonistas son los prados
y los arroyos, *pasantes*¹⁶.

Y las citas podrían multiplicarse a discreción¹⁷.

Si se analiza con más detenimiento los factores que intervinieron en el programa ideado por Pérez Armendáriz se percibirá que existen coincidencias con los diversos conceptos del fondo común de ideas e imágenes europeas sobre el tema educativo a que hemos hecho referencia más arriba; pero ninguna de éstas fue trasladada literalmente sino que aparecen transformadas en su adecuación a las ideas que se deseaba expresar en el Cuzco. Cuatro de esos motivos figuran en las citadas alegorías de la Educación, de la Doctrina y de la Gramática en el manual iconográfico de Cesare Ripa. Aun cuando la forma en que el Rector José Pérez hizo uso de aquellos temas sugiere que no empleó, y probablemente no conoció, la *Iconología*¹⁸, sino

-
- 15) En el libro de León Pinelo se puede contar más de diez de tales símiles botánicos y agrícolas. Diego de León Pinelo: *Semblanza de la Universidad de San Marcos*. (1648). Lima, 1949, 73, 74, 80, 109, 110, 112, 130.
 - 16) El autor fue hijo del célebre pintor italo-español Mateo Pérez de Alesio (1547-1606/16), uno de los fundadores de la escuela limeña de pintura virreinal. Ingresó a la Orden de Santo Domingo en Lima y, según una tradición no comprobada, aprendió con su padre a iluminar libros religiosos. Adrián de Alesio: *El Angélico*. Murcia, 1645, Canto X; L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, I, 673; M. de Mendiburu: *Op. cit.*; Luis Alberto Sánchez: *Los poetas de la Colonia*. Lima, 1921.
 - 17) Ilustre catedrático del Colegio de San Antonio Abad, Juan de Medrano, El Lunarejo, escribió, por ejemplo, “que las letras florecían al riego de un lucimiento, y que apadrinadas del rodrigón del aplauso ilustraban con sus frutos la República”. Juan Espinoza Medrano (El Lunarejo): *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios...* Cuzco, 1664. Edición de *Biblioteca de Cultura Peruana*. París, 1938, Vol. 5, 187. Otras imágenes parecidas en la introducción de A. Salazar y Zévallos: *Constitución y Ordenanzas Antiguas añadidas y modernas de la Ciudad de los Reyes del Perú*. Lima, 1735 (sin paginación). Una de las primeras menciones del tema en el Perú se encuentra en la *Canción* que Bernardino Montoya dedicó a la Universidad de San Marcos con motivo de las Fiestas en honor de la Inmaculada Concepción, la cual elogia los frutos que la Universidad obtendrá “De tanto noble ingenio/ que cual nativa planta fertilizas”. Ver Diego Cano Gutiérrez: *Relación de las Fiestas Triunphales que la insigne Universidad de Lima hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*. Lima, 1619; L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, II, 622.
 - 18) Aunque en los inventarios de bibliotecas coloniales se incluyen libros de arquitectura, como los de Serlio, y otros temas vinculados a las artes, todavía no hemos encontrado que se cite el manual de Cesare Ripa, el cual bien hubiera podido estar al lado de libros dedicados al pensamiento alegórico como los *Emblemas* de Alciati que fueron muy conocidos en el Perú virreinal. Alciati figura en el inventario establecido en 1590 para la subasta de las obras que

que más bien se preocupó de inventar, con ayuda de algún artista local, la formulación gráfica de nociones extraídas directamente de la cultura teológica y literaria de sus días, en la cual fue muy versado¹⁹.

En general, el favor que encontraron tales comparaciones agrícolas en los escritos de la época coincidió con la ya mencionada transformación en la manera de representar a la Gramática, que se generalizó en el Siglo XVII. No hay, sin embargo, un reflejo directo en el lienzo cuzqueño de esa personificación que se presenta en actitud de regar con una jarra en la mano.

La demostración más clara del uso novedoso que hizo Pérez Armendáriz de las ideas adquiridas se encuentra en el tema principal alrededor del cual gira toda la composición cuzqueña. En efecto la acción central del lienzo está determinada por las citadas palabras de la Epístola a los Corintios de San Pablo²⁰. En ninguna de las versiones europeas se empleó esa frase bíblica tan libremente como en la obra aquí estudiada. En ella la acción es atribuida, no a Pedro y Pablo, sino a los santos patronos del Seminario; se asimila el riego de Apolo a la doctrina que emana de la pluma de Tomás de Aquino; en tanto que la primera persona del versículo es asumida por el propio San Antonio Abad. De manera que la acción educativa de la Universidad llega a ser identificada con el ejemplo ilustre de la labor apostólica de San Pablo en Corinto.

Igualmente aparece transformada en el Cuzco la nombrada alegoría de Horapollo acerca del rocío. Ese tema, fue transferido ingeniosamente en el lienzo peruano a los Evangelistas, quienes en una imagen no exenta de humor, dejan gotear la tinta de sus plumas como rocío celeste sobre el claustro universitario.

3. El contenido ideológico del "Jardín de San Antonio".

Los conceptos descritos relativos al cultivo universitario están englobados en un programa con implicaciones más complejas y desarrollado en una composición dividida en tres franjas horizontales, las cuales simbolizan:

pertencieron el librero Francisco de Butrón. En el mismo elenco se cita "una arquitectura de leon Bautista" que es ni más ni menos que el *De re aedificatoria* de Leon Bautista Alberti, "El nuevo Vitruvio" (Schlosser), y el más importante tratado teórico del primer Renacimiento. (Escrito ca.1450, edición latina 1485, edición italiana desde 1550). Véase el inventario citado en L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, I, 710, 719. Acerca de bibliotecas coloniales ver: Luis J. Cisneros y L. Loayza: "Un inventario de libros del siglo XVII", *Mercurio Peruano*, 339 (1955); José A. Palma lo llamó: "Sobre la biblioteca de Bartolomé M. de las Heras", *Ibid.* Más bibliografía en Pablo Macera: "Bibliotecas Peruanas del siglo XVIII", *Trabajos de Historia*. Lima, 1977, I, 283-312.

- 19) La cultura de Pérez Armendáriz se expresó en dichos y en rimas breves que lo hicieron célebre. R. Palma lo llamó el "Obispo de los retruécanos". Ricardo Palma: *Tradiciones Peruanas*. Madrid, 1953, III, 371.
- 20) Las palabras "Ego plantavi, Apolo rigavit, Deus incrementum dat" están inscritas en la azada de San Antonio, entre los rayos que surgen de la pluma de Santo Tomás (Apolo rigavit) y a uno y otro lado del Padre Eterno. El Apolo a que se refiere la Epístola fue un discípulo de San Pablo con ese nombre que dejó seguidores en Corinto. *I Corintios*, 3: 6.

el Dominio Divino, la Universidad y el Mundo exterior. El primero prodiga sobre el claustro antoniano una serie de bienes: además del rocío proporcionado por los Evangelistas, el Padre Eterno lo bendice, la Divina Sabiduría²¹ vierte su liberalidad sobre él y los ángeles le aportan las insignias académicas y eclesiásticas. En el nivel de la propia universidad, se encuentra la Fuente Eucarística que fertiliza el crecimiento, entre flores, de los más célebres graduados de sus aulas: escritores, catedráticos, obispos, cardenales y un Cacique inca²².

Este último indica la orientación ideológica adoptada por la Universidad de San Antonio, la cual se identificó con el vigoroso movimiento de *renacimiento nacional* que protagonizaron los descendientes de la nobleza incaica en el Cuzco²³, y que también se expresa en las dos serpientes vencidas

-
- 21) Autores anteriores han confundido a esta figura con la Teología y con una personificación de la propia Universidad (H. Villanueva Urteaga, Teresa Gisbert). Sin embargo, la imagen repite fielmente los rasgos atribuidos a la Divina Sabiduría según uno de los prototipos iconográficos más difundidos. Véase, por ejemplo, el mural de Andrea Sacchi (Palacio Barberini), la obra de Luca Giordano (Pal. Ricardo-Medici, Florencia), y la portada de libro de C. Clemens. Para otras modalidades de esa alegoría y para discusión detallada de sus atributos, ver F. Stastny: *Op. cit.*, notas 30 a 41. También E. Kirschbaum: *Lexicon der Christliche Ikonographie*. Fruberg, 1976, Vol. VIII, 479. G. de Tervarent: *Op. cit.*, II, 356; C. Clemens: *Op. cit.*, portada; G.P. Valeriano: *Hieroglyphica*. Basilea, 1575, XLIV; Andrea Alciati: *Emblemata cum commentaris...* (1531). París, 1538, N° 118; G. Incisa de la Rochetta: "Notizie inedite su Andrea Sacchi", *L'Arte*, Nos. 2-3, 1924, 64; G.S. Lechner: "Tommaso Campanella and Andrea Sacchi's fresco of Divina Sapienza in the Palazzo Barberini", *The Art Bulletin*, LVIII, 1967, 97 sgtes.; F. Haskell: *Mecinati e pittori*. Florencia, 1966, 93, 94, fig. 12. Los pormenores del fresco de A. Sacchi se perciben con más claridad en el grabado de H. Tetius (1642) reproducido en E.H. Gombrich: "Icones Symbolicae", en *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*. Londres, 1972, fig. 157.
- 22) De los 34 personajes representados, hemos identificado 31. Entre ellos hay figuras notables como el escritor Juan Espinoza Medrano, El Lunarejo (1619-1688), Vasco de Valverde y Contreras (1601- ?), quien llegó a ser rector de la Universidad de San Marcos de Lima (1653-54), Pedro de Alva y Astorga, que mereció ser nombrado cardenal, Juan de Cárdenas, el primer rector de San Antonio (1696), José Pérez Armendáriz, Eugenio Hermosa, Vice-Rector en la época del rectorado del anterior; y varios obispos. Por ser uno de los dos únicos personajes que fue representado de cuerpo entero, ha merecido especial distinción la efigie del "Marqués Don Carlos Inca", cacique que hemos identificado con Don Juan Bustamante Carlos Inca, quien viajó a España en 1747 para solicitar un título de nobleza. Los Carlos Inca eran descendientes de Huayna Cápac por línea de Paullu. La importancia que se daba a su persona en la Universidad lo subraya aún más el texto que acompaña el retrato, donde se afirma que su presencia "honró... esta noble, humilde casa". Se señala así claramente la simpatía de la Universidad mestiza por la causa y el pensamiento de los caciques de la nobleza incaica. Véase E. Dunbar Temple: "Los Bustamante Carlos Inca. La familia del autor del Lazarillo de Ciegos Caminantes". *Mercurio Peruano*, Lima, Junio 1947, N° 243; *Idem*. "Azarosa existencia de un mestizo de sangre imperial incaica", *Documenta*, Lima, 1948, I, 112; Documentos en *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*. Cuzco, 1963, N° 11, 69 sgtes.; Garcilaso de la Vega: *Comentarios Reales de los Incas*. Libro IX, Cap. XL; Luis Valcárcel: *Historia del Perú Antiguo*. Lima, 1978, V, 256.
- 23) En otro lugar hemos destacado cómo ese importante movimiento se dió a conocer sobre todo por intermedio de expresiones artísticas figurativas, suntuarias, escénicas y musicales. Tuvo, por eso, además de su gran significación

(aunque no aniquiladas) por el Arcángel Miguel, quien resguarda el pórtico como celoso centinela²⁴.

Es allí, en el último nivel, en el cual la Universidad asume el aspecto de un *hortus conclusus* amurallado, donde se juega el drama principal. En pequeña escala está representado en ese lugar el colegio rival de San Bernardo, regentado por la Compañía de Jesús²⁵. Lo rodean las cabezas caídas de los herejes pisoteados por Santo Tomás y esa asociación significativa trasluce la condena que se hace caer sobre la universidad ignaciana por haber difundido la discutida doctrina del *probabilismo*²⁶.

Se revela de ese modo el sentido real de la representación, cuyo propósito era abogar por la extinción del Colegio de San Bernardo y de la Universidad de San Ignacio (asociada a aquel Colegio) a fin de favorecer a la Universidad San Antonio Abad, que era la institución más antigua. Se deseaba, así, poner término en beneficio de los seglares al pleito centenario que había opuesto a ambos seminarios en el Cuzco.

Lejos de ser simples querellas entre escolares, esas enemistades estuvieron radicadas en profundas divisiones sociales. Los antonianos eran hijos de mestizos y de algunos caciques indios. En cambio el colegio jesuita reci-

social y política una trascendental influencia sobre la producción artística y sobre la renovación iconográfica producida durante el siglo XVIII en el Cuzco. Véase John Rowe: "El movimiento nacional inca del siglo XVIII", *Revista Universitaria*, Cuzco, 1954, N° 107, 17-47; F. Stastny: "Iconografía, Pensamiento y Sociedad en el Cuzco Virreinal", *Cielo Abierto*, Lima, 1982, N° 21; *Idem*: *Las Artes Populares del Perú*. Madrid, 1981, 32, 229; *Idem*: "La pintura Latino Americana Colonial frente a los modelos barrocos", *Simposio El Barroco Latino Americano*, Roma, 1980 (Edic. Mimeográfica, Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 1981).

- 24) Estas son las dos serpientes de la mitología inca, Yacumama y Sachamama que garantizan la lluvia y la fertilidad, y mantienen unidos entre sí a los tres estratos del cosmos andino (Ukju Pacha, Kay Pacha y Janan Pacha). El tercer símbolo que revela las simpatías del autor del programa por la causa indígena es la representación del escudo incaico que figura al lado del de España y en dimensión mayor que aquél. Ver Luis E. Valcárcel: *Op. cit.*, I, 80, 84; Franklin Pease: *Los últimos Incas del Cuzco*. Lima, 1972, 59; *Primera Exposición Heráldica de Apellidos Cuzqueños*. Cuzco, 1969, N° 4; John H. Rowe: "Colonial Portraits of Inca nobles", *XXIX Congreso Internacional de Americanistas*. Chicago, 1951, 258.
- 25) La escena representada se refiere a la colación, en el Colegio de San Bernardo, de los primeros grados universitarios que se otorgaron en el Cuzco bajo el Obispo José A. Ocón (1649-52). Su propósito es probar que ese derecho le correspondía por antigüedad, por primacía en solicitarlo y méritos académicos, no a San Bernardo, sino al Colegio de San Antonio Abad. Véase: H. Villanueva Urteaga: *Op. cit.*, 6; R. Vargas Ugarte: *Historia del Colegio y Universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cuzco*. Lima, 1948, XIX; Anónimo: *Breve relación de lo sucedido en el Colegio del Cuzco desde el año 1600 hasta el presente de 1653...* En R. Vargas Ugarte: *Op. cit.*, 1948, 133.
- 26) La yuxtaposición dentro de la pintura de los herejes con el claustro de San Bernardo se refiere a la expulsión de la Compañía de Jesús (1767) y su difusión de la doctrina *probabilística*. Acerca de esa doctrina ver P. Macera: "El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII", *Trabajos de Historia*, Lima, 1977, II, 79-137.

bía a la aristocracia criolla de la Sierra Sur, la cual representaba el factor activo de la explotación colonial ejercida sobre los anteriores²⁷.

De ese modo la Universidad de los mestizos en el Cuzco, estrechamente identificada con los ideales garcilasistas de los caciques que propugnaban la restauración utópica de una edad de oro incásica-cristiana, expresó en originales y complejas imágenes alegóricas los argumentos de sus pleitos contra los bernardinistas y sus aspiraciones de una renovación que trajera justicia y paz social al Virreinato. El Colegio de San Antonio aparece, así, investido con todo el poderío que le otorga el apoyo divino expresado en la exaltación teológica de su Tomismo ortodoxo, por un lado, y con la grandeza que le confiere el prestigio intelectual y nobiliario (inca) de las figuras egresadas de sus aulas, por el otro.

4. *La "Stella Maris" franciscana*

Como era previsible, la innovación iconográfica ideada por el Rector Pérez Armendáriz en el lienzo del *Jardín de San Antonio* tiene antecedentes que pueden ser rastreados en la propia pintura cuzqueña del siglo anterior. Hay quienes piensan que el hallazgo de una filiación es el término de una investigación histórica. Nosotros siempre hemos creído lo contrario. La determinación de una influencia o de una relación directa entre dos obras (mientras ésta no sea una mera copia), es el inicio de una nueva comprensión del objeto estudiado y abre perspectivas que deben ser exploradas hasta sus últimas consecuencias²⁸. Según ese punto de vista, el conocimiento de sus precedentes muy lejos de disminuir el interés en el *Jardín de San Antonio*, permitirá entender mejor el contenido que encierra y, sobre todo, permitirá apreciar más exactamente la inventiva y la fantasía desplegada por el autor de su programa, quien al concebirlo supo transformar creativamente para sus propios fines ciertas ideas e imágenes que le eran familiares. No de otro modo han trabajado siempre las mentes creadoras.

En efecto, una peculiar relación liga a la alegoría antoniana con una iconografía especial que se desarrolló en el Convento de San Francisco del Cuzco en el Siglo XVII.

27) En un escrito de 1656 del Cabildo del Cuzco se describe adecuadamente estos antagonismos: "Son los alumnos de San Bernardo forasteros y advenadizos... y los padres... (de algunos) son de la nobleza de la ciudad... Los de San Antonio viven pobremente y los más no visten de suerte que puedan honestamente parecer... en concurso con otros más bien vestidos... (lo cual y la diversidad de escuelas (teológicas) es causa de ruidos y disturbios)". Citado por R. Vargas Ugarte: *Op. cit.*, 1948, XII, XVII. Esas rivalidades llegaron tan lejos que en dos oportunidades (1664, 1669), los rectores de ambos Colegios se vieron en la necesidad de firmar convenios por los cuales se comprometían a que los colegiales a su cargo no portarían armas. Ver H. Villanueva Urteaga: *Historia del Colegio Nacional de Ciencias del Cuzco*. Cuzco, 1956, 3; R. Vargas Ugarte: *Op. cit.*, 1948, XI.

28) La necesidad de explorar más detalladamente el significado de las influencias ejercidas por una obra (o escuela) sobre otra, ya fue el tema de un trabajo anterior nuestro: F. Stastny: "La presencia de Rubens en la Pintura Colonial". *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 1965, N° 4.

Es bien sabido que la Orden de San Francisco fue, aún antes que la Compañía de Jesús, la primera en defender y propagar el principio de la Inmaculada Concepción. Llegados al Nuevo Mundo, los franciscanos se caracterizaron no sólo por el celo de su labor misionera sino también por el vigor de su acción concepcionista²⁹. En la época posterior al terremoto de 1650 tan productiva para la creación artística en el Cuzco y que culminó en el mecenazgo ejercido por el Obispo Manuel de Mollinedo, surgió en el seno de aquella orden una novedosa y compleja iconografía mariana que fue difundida progresivamente, a medida que avanzó el nuevo siglo, hacia otros conventos de la congregación en el Alto Perú.

No era aquella la habitual imagen de María suspendida en el cielo y rodeada por los misterios de la Letanía de la Virgen de Loreto; sino una elaboración poco habitual del motivo de la *Stella Maris*; (Fig. 6). El ejemplo más antiguo y de mayor calidad que se conserva de esa representación se debe al pincel de Juan Espinoza de los Monteros³⁰, uno de los principales artistas del tercer cuarto del siglo XVII en el Cuzco, cuya pintura estuvo ligada a los modelos de la escuela sevillana. El complejo programa fue ideado por los teólogos franciscanos Luis de Robles y el cuzqueño Miguel de Quiñones³¹, cuyos nombres figuran en la obra al lado de la firma del pintor³².

- 29) Sobre ese vasto tema véase, por ejemplo, E. Mâle: *Op. cit.*, Cap. II, 3; Louis Réau: *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, 1957, II (2), 75-83; H. Graef: *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968, Cap. VII (acción franciscana y jesuita); Manuel Trens: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona, 1946; R. Vargas Ugarte: *Historia del Culto de María en Iberoamérica*. Madrid, 1956, 39 sgtes.
- 30) Su actividad está documentada en el Cuzco entre 1655 y 1669, pero prosiguió sin duda durante el obispado de Mollinedo. La pintura está en el Convento de San Francisco. T. Gisbert y J. de Mesa: *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, 1962, 102. Los autores otorgan una descripción que no capta el sentido del programa iconográfico. Asimismo suponen que el lienzo de Espinoza de los Monteros y los otros dos ejemplos, ambos en San Francisco de la Paz (Leonardo Florez y Anónimo del siglo XVIII), derivan de un grabado. Un examen de las tres obras revelará todo lo contrario. Parten de la misma concepción iconográfica, pero la manera tan distinta en que ha sido desarrollada la idea y las muchas diferencias de detalles en aquellos elementos que son comunes, indican que no existió un modelo gráfico compartido.
- 31) Miguel de Quiñones fue un clérigo franciscano que ocupó una Cátedra en el Colegio de San Antonio Abad. Fue conocido y admirado por el autor del programa del *Jardín de San Antonio*, según lo prueba la presencia de su retrato en el lienzo antoniano y el texto inscrito a su lado: "De Francisco en el vergel/ se descolló con Palma/ el Gran Quiñones que tuvo/ en Antonio noble fama". Se establece así una prueba más de la relación entre ambas obras. En junio de 1660 Quiñones escribió una *Censura* elogiosa al *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*... (Lima, 1622) de su colega en el Colegio de San Antonio Abad, el gran escritor Juan de Espinoza Medrano. Ver la edición de Ventura García Calderón: *El Apogeo de la Literatura Colonial*. Biblioteca de Cultura Peruana, Vol. 5, París, 1938, 62-64.
- 32) El texto latino incompleto de la firma se puede interpretar de la siguiente manera "(Pi)ngebatur anthropo(gra)phiam istam, frsi (?) praesul aia R.A.P. ...Lucae a Robles (Sa)rae Theologie le(ctor) is (?)emeriti, Ioannes (E)spinoza de los Mon(te)ros Instaride e P.F. (Mic)hael a Quiñones". (En paréntesis las letras faltantes). Se traduce: "Pintaba este retrato (Imagen)... el prelado Muy Reverendo Padre Lucas de Robles, Emérito Profesor de Sagrada Teología,

El lienzo no se refiere tampoco al tema tradicional de la estrella como guía y salvación de pecadores, en la manera en que fue evocada, por ejemplo, en el *Certamen Poético... en defensa de la Inmaculada Concepción* organizado por el Dr. Bernardino Montoya en la Universidad Mayor de San Marcos en febrero de 1619, donde se puede leer:

Y tú, espléndida Estrella que a los Mágicos
Reyes llevaste no por senda errática (...)
brillando inspira por el gran circuito
del Pirú, cuan devoto celeberrimo
a quien por su opulencia invidia el Artico³³.

En cambio en la composición cuzqueña, la estrella suspendida sobre el mar es identificada, no sin exageración, con el propio "Espíritu de Dios que se movía sobre la haz de las aguas", según lo afirma una inscripción escrita en torno a la aureola de María. La Virgen está junto a Dios en el primer momento de la Creación, de pie sobre "la reunión de las aguas (que Aquél) llamó Mar", como lo aclara otro texto que describe el océano a sus pies³⁴. Vale decir que se hace remontar la existencia de María al origen de los tiempos para esgrimir así el argumento defendido universalmente por la Orden Franciscana de que la Virgen, siendo anterior al origen del mundo, estuvo necesariamente liberada del pecado porque el mal no había hecho aún su aparición en el universo cuando ella fue creada en la mente divina³⁵. El concepto no era nuevo. A más osadas asociaciones se atrevían algunos de los exaltados autores marianistas quienes llegaban casi a igualar a María con Dios por su exoneración del pecado. No es otro el sentido de los versos que en 1618 escribió Antonio León Pinelo en honor *A la Inmaculada Concepción*³⁶:

Pues si a Pablo, por ver que no le daña
de una culebra el venenoso diente,

Juan Espinoza de los Monteros a semejanza (o modo) del Padre Miguel de Quiñones". Lo que permite deducir que el programa fue ideado por Lucas de Robles e interpretado por Quiñones para su ejecución por Espinoza de los Monteros. Sea cual fuere la forma de colaboración de los teólogos con el pintor, es evidente que, a diferencia de lo que era habitual en el Cuzco, se trata de una composición pensada e inventada localmente. Agradezco muy sinceramente al Padre Dr. Armando Nieto Vélez S.J. por la generosidad con que aportó su erudición para traducir e interpretar textos latinos a menudo harto oscuros por la incorrección o el estado fragmentario de los originales.

33) *Introducción... al Certamen Poético... en defensa de la Inmaculada Concepción* organizado por el Dr. Bernardino Montoya en la Universidad de San Marcos el 2 de febrero de 1619. Publicado por L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, II, 659.

34) Las citas están inscritas en Latín. Génesis, 1: 2, 10.

35) El argumento franciscano de que María precedió la Creación aparece en los murales de la Iglesia de Aracoeli en Roma, donde la Virgen contempla la Victoria de San Miguel sobre los ángeles rebeldes y la expulsión de Adán y Eva. En forma parecida figura en una de las cúpulas de San Pedro, en el Vaticano. Ver E. Mâle: *Op. cit.*, 43.

36) Antonio León Pinelo: *A la Inmaculada Concepción*. Lima, 1618, en L. A. Eguiguren: *Op. cit.*, I, 429. La estrofa se refiere al milagro que salvó la vida de San Pablo después de su naufragio en Malta.

Por Dios Mileto le aclamó imprudente:
 viendo (en) María perfección tamaña,
que cual si fuera Dios no ha caído,
 ni la infernal culebra la ha mordido;
lo que a Pablo en Mileto dar quería,
diera el mundo a la gracia de María.

No eran éstos tampoco conceptos restringidos a eruditos círculos teológicos. La exaltación mariana y su aproximación a la persona Divina era el sentir general de la gente. De ese modo lo comprendieron los teólogos de las *Fiestas*³⁷ en honor de la Inmaculada que se condujeron en Lima en 1619 y en cuyos desfiles salió un personaje vestido de Rey Salomón portando un *Templum Dei* con una cartela que decía:

El espíritu de Dios
 si en vos, flor, espina hubiera
 de estar en vos se ofendiera
 y no descansara en Vos.

Aunque suspendida sobre el agua como "Patrona del mar" (según la interpretación de San Anselmo),³⁸ María está rodeada por el *hortus conclusus* que la simboliza.

Después de la Estrella, el Jardín Guarnecido es la segunda figuración alegórica asumida por la Virgen en este lienzo. El vergel está dividido en 24 campos regulares en los cuales crecen, como plantas, otros tantos atributos extraídos de la simbología tipológica y de las Letanías³⁹. Por cierto, el don principal del jardín es la Fuente Eucarística sobre la cual, erigida en el cielo, está la cruz con el Mesías sacrificado quien destaca aquí propiamente como Hijo de la Virgen María. Es así que la fuente es identificada en una inscripción con el "manantial que brotó de la tierra que regaba toda la faz de la tierra" del Génesis, dando a entender que el jardín, vale decir María, le dió origen a fin de salvar al mundo⁴⁰. Cinco ángeles, como

37) Ver Diego Cano Gutiérrez: *Op. cit.*, (1619), en L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, II, 647.

38) Es la traducción que San Anselmo otorgó del significado del nombre de María en hebreo. Ver E. Mâle: *Op. cit.*, 31.

39) Con las célebres palabras de *Ezequiel*, 44 ("Esta puerta ha de estar cerrada, no se abrirá...") inscritas en torno y guarnecido detrás de una gran puerta, el *Hortus conclusus* contiene una gama de símbolos todos referentes a la virginidad de María: Espejo sin mancha, Zarza ardiente, Ave Fénix, Arca de la Alianza, Candelabro de siete brazos, Pozo, Fuente de agua viva, Paloma, Rosal, Lirio, etc. Proviene de las tipologías medievales descritas en los sermones de Honorio, de los símbolos del Cantar incorporados en las Letanías de la Virgen de Loreto e incluso de fuentes clásicas. Para las pre-figuraciones del *Speculum Ecclesiae* de Honorio d'Autun; ver E. Mâle: *The Gothic Image, The religious Art in France of the XIII Century*. Nueva York (Ed. Harper & Row), 1958, 147 sgtes. También E. Mâle: *Loc. cit.*, (1951); L. Réau: *Op. cit.*, II (2), 84 sgtes.; E. Kirschbaum: *Op. cit.* (1976).

40) *Génesis*, 2: 6 ("Fons ascendebat e terra..."). Merece destacarse el giro que se otorga al símbolo. Inversamente al concepto tradicional de la Fuente Eucarística que riega desde lo alto, aquí la Fuente emerge del Jardín como don de María.

jardineros que se mantienen al exterior del muro del contorno, sujetan los instrumentos de la Pasión. No obstante el rasgo más peculiar de esta representación son las acequias que fluyen entre las flores y que surgen de cuatro plumas sostenidas por otras tantas manos aisladas de santos franciscanos⁴¹. Aquellas corrientes de agua simbolizan la doctrina de los teólogos franciscanos que, alimentada por la sangre eucarística que es vertida directamente de las heridas de Cristo sobre cada una de las plumas autónomas, fluye de sus escritos y de ese modo, además de regar, parece que delinea con más claridad los atributos del jardín mariano.

En representaciones más tardías el *hortus conclusus* fue asimilado al Edén y de las plumas de los doctores eclesiásticos fluyen los cuatro ríos legendarios⁴², los cuales alimentan el mar sobre el cual brilla María; (Fig. 7). De manera que la Virgen es identificada en esas composiciones como Paraíso simbólico, Madre a la vez del Mesías y de Dios.

La tercera y última encarnación que asume la Inmaculada en este programa es la de la Mujer del Apocalipsis. El sol y la luna, los dos atributos habituales de ese prototipo, figuran en lugar destacado a uno y otro lado de María, y coinciden con la idea expresada en el poema dedicado a la Inmaculada por el Dr. Fernando de Valverde⁴³, quién escribió:

que por causar asombro
 (...)

 Os puso el que está a la mira
 dos lámparas en los hombros.

Lámparas parecen colocadas sobre los muros del jardín, pero surgen como flores luminosas de dos maceteros allí dispuestos⁴⁴.

El mérito principal del simbolismo de la Mujer del Apocalipsis para el pensamiento concepcionista franciscano, sin embargo, es, como en el caso

-
- 41) Estas se reconocen por las mangas visibles. En cambio en la representación del siglo XVIII, las plumas de las cuales fluyen los cuatro ríos del Paraíso están sujetas por brazos con hábitos de Papa, Cardenal y dos Obispos, que corresponden a los cuatro Doctores de la Iglesia.
- 42) Pisón, Gihón, Hidekel y Eufrates. *Génesis*, 2: 11-14. Expreso desde aquí mi sincero reconocimiento a la Arqt. Teresa Gisbert por haberme facilitado las fotografías de las representaciones de la *Stella Maris*.
- 43) Ver Fernando de Valverde: *Sin pecado original*, poema incluido en Diego Cano Gutiérrez: *Op. cit.*, (1619), publicado por L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, I, 571.
- 44) Se prosigue así con la alegoría botánica y se altera la representación tradicional del sol y la luna en el cielo a los lados de María o del cuarto creciente sobre el cual aquélla apoya los pies. Tal como la describió *Yupanqui* en la *Aurora de Copacabana* de Calderón de la Barca:

(veo...) una hermosa mujer
 que de estrellas coronada,
 Trae el sol sobre los hombros
 y trae la luna a sus plantas:
 (Escena XV, Jornada Segunda)

de la *Stella Maris*, su triunfo sobre el mal. Por eso San Juan Evangelista presencia en el cielo estrellado de la Revelación la victoria de los Arcángeles sobre Lucifer, en alusión a la Mujer que logró evadir y vencer al dragón con las “dos alas de grandes águilas (que le fueron dadas)”, según la inscripción puesta cerca del Sol⁴⁵. Y finalmente el propio espíritu maléfico, encarnado en un monstruo de siete cabezas, figura caído en el lugar donde va a “hacer guerra contra los otros de la simiente de ella”, vale decir contra Adán y Eva, David y demás patriarcas cuya presencia evoca, en el ángulo inferior derecho, la historia humana *Ante y Sub Legem*⁴⁶. Esa misma noción fue resumida adecuadamente en la cartela que portó un personaje vestido de Arcángel San Miguel en las celebraciones limeñas anteriormente aludidas y en la cual estaba escrito:

Yo soberana Princesa
A Luzbel he sujetado,
mas Vos al mismo pecado⁴⁷.

De tal manera, después de equipararla con el “espíritu de Dios”, se llega a sugerir que María fue la primera salvadora de la humanidad quien se erigió en vencedora del mal, antes que el propio Mesías. Cristo nació de ella y repitió, como cordero místico y segunda encarnación divina, el triunfo sobre el pecado y sobre las fuerzas demoníacas anteriormente alcanzado por la *Virgen María Victoriosa Madre de Dios*, según las palabras inscritas en el cielo encima del visionario San Juan. De ese modo se proclama el triunfo definitivo de un concepto que, décadas antes, un gran teólogo agustino y catedrático sanmarquino como Fr. Fernando de Valverde prefirió expresar con un matiz de prudencia en el poema *Sin Pecado Original*⁴⁸:

“Sois Virgen y Madre Vos
de Dios tan a su medida
Que a no estar la Fe advertida
Ella os tuviera por Dios”.

- 45) *Apocalipsis*, 12: 14 (“Y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila para que de la presencia de la serpiente volase al desierto, a un lugar donde se mantendrá por un tiempo...”). La asociación con el Sol se refiere a la tradición de los bestiarios medievales en la cual el águila como símbolo de Cristo, es la única ave capaz de volar hacia el sol y mirarlo en pleno mediodía. Ver George Ferguson: *Signs and symbols in Christian art*. Nueva York, 1961, 17.
- 46) El texto (en latín) en el extremo derecho es: “Y la serpiente echó de su boca tras la mujer agua como un río a fin de hacer que fuera arrebatada por el río”. “Entonces el dragón fue airado contra la mujer y fue a hacer guerra contra los otros de la simiente de ella...” (*Apocalipsis*, 12: 15, 17). Pero la victoria de María está garantizada por la respuesta inscrita en un extenso filacterio que procede de uno de los santos franciscanos, colocados en cerradas filas al lado del jardín: “Las muchas aguas no podrán apagar el amor, ni lo ahogarán los ríos...” (*Cantares*, 8: 7).
- 47) D. Cano Gutiérrez: *Op. cit.*, (1619). En L.A. Eguiguren: *Op. cit.*, II, 630.
- 48) *Ibid.*, 571. Contemporáneamente, en Francia, el mismo tema fue motivo de un mural de Charles Le Brun en Saint Sulpice, donde está representada la proclamación de la Virgen como “Madre de Dios” (y no sólo de Jesús) según lo estableció el Concilio de Efeso (449). Ver E. Mâle: *Op. cit.*, 37.

5. "Stella Maris" prototipo del Jardín Universitario

Una comparación del *Jardín Universitario de San Antonio* con la pintura franciscana revelará muchos puntos de coincidencia. En ambos el tema central es un *hortus conclusus* cultivado sobre el cual destaca la fuente eucarística de cuyas aguas nacen acequias o los cuatro ríos del Edén, a fin de regar las plantas que asumen el aspecto de personajes o figuras alegóricas. En ambos se emplea el símil de la doctrina que fluye como agua de las plumas de los teólogos; y se presenta en lugar destacado la victoria del Arcángel sobre la serpiente del pecado, triunfo que encarna el aspecto militante ya sugerido por la fortaleza del jardín amurallado. Cabe señalar como último detalle que otorga la prueba concluyente de la vinculación entre aquellas obras, el uso metafórico que hacen los dos programas de la imagen de una estrella. Como tema central de la alegoría de la *Stella Maris*, en uno; y en otro, como agregado ex profeso que parece tener por propósito revelar el prototipo franciscano en que se inspiró, y que cae en forma de *estrella fugaz* en pleno *Jardín universitario* "envidioso de (sus glorias)" según la inscripción que lo acompaña⁴⁹.

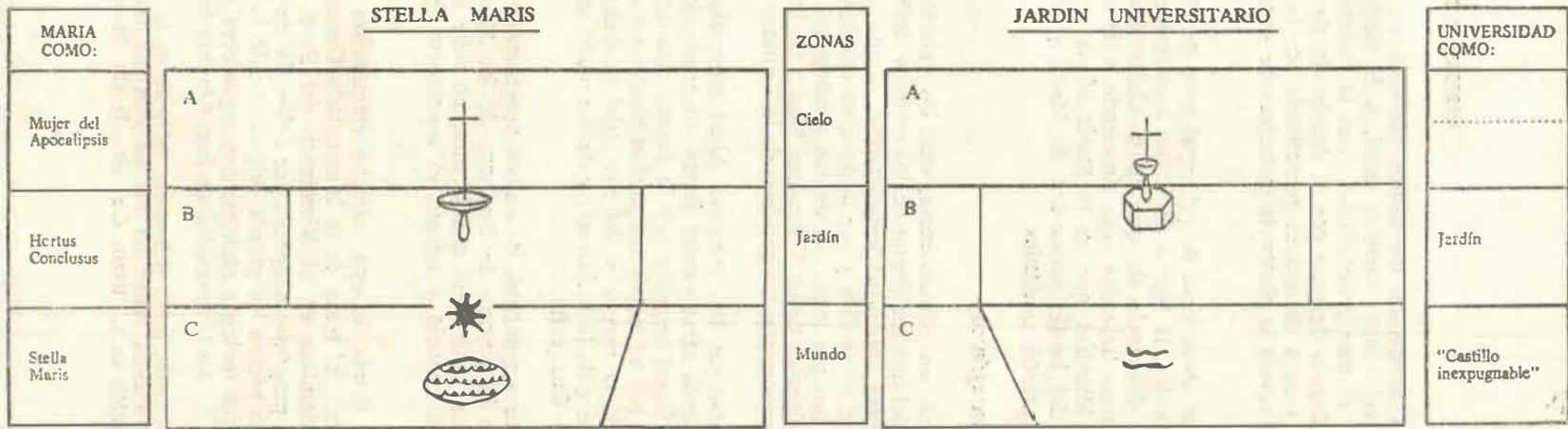
6. Los esquemas simbólicos

A las mismas conclusiones conducirá una comparación de los esquemas de distribución en áreas de valor simbólico empleados para organizar las composiciones de ambos lienzos. En efecto, las dos obras están divididas similarmente en tres campos horizontales: el más alto corresponde al Reino Divino, el intermedio al Jardín Cerrado y el último la Mundo Exterior (Fig. A). En el *Jardín Universitario*, como ya lo hemos señalado, el Cielo dispensa el poder espiritual e intelectual que inviste a la Universidad de su grandeza. El *Hortus conclusus*, símbolo del Seminario, es cultivado por los dos santos patronos y aparece como una fortaleza intelectual y teológica. Y en el Mundo Externo reinan la herejía y el mal concentrados en el lado izquierdo, donde son vencidos por la Universidad con ayuda del Arcángel.

En la pintura de la *Stella Maris* las relaciones entre las tres áreas son semejantes a las anteriores, aunque no idénticas. En el Ambito Celeste se cumple la victoria sobre Lucifer por medio de los Arcángeles y se consagra a la Virgen como Madre de Dios, calificativo que la eleva prácticamente a un rango de igualdad con las personas de la Trinidad y que confirma a la Zona Celestial como asiento de la divinidad, igual que en la otra composición. El jardín amurallado es atendido por los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión y es rodeado por los fundadores y miembros de las tres Ordenes Franciscanas⁵⁰, quienes invocan y alaban a María, pre-

49) Acerca del significado de la estrella en relación a la predilección divina y otros simbolismos, ver F. Stastny: *Op. cit.*, 1983, notas 15 y 85; Norma Cecchini: *Dizionario sinottico di Iconologia*. Bologna, 1976, 469.

50) A la derecha del muro del jardín están en denso número los principales santos de las tres órdenes franciscanas enfrentados al dragón de siete cabezas. En el lado izquierdo están los tres fundadores de las órdenes (S. Francisco de Asís, Santa Clara y San Luis, Rey de Francia), quienes llaman a la Virgen. Ver también nota 46.



A) Victoria sobre el mal y Glorificación de María.

B) Riego y defensa del Jardín mariano

C) María anterior al mal (Mar. primordial, patriarcas y dragón).

A) Dios y Divina Sabiduría dispensan su gracia sobre la Universidad.

B) Cultivo y riego del Jardín universitario.

C) Victoria sobre herejía y mal.

Fig. A Esquema comparativo de la *Stella Maris* y el *Jardín de San Antonio*.

sencia que corresponde a la acción de los santos patronos en el Jardín Universitario. El último nivel reúne, también aquí, a la hostilidad del "mundo", —simbolizado por el mar primordial—, con la fiera del mal, que está representado en el ángulo derecho por el dragón de siete cabezas que acecha a la humanidad, y cuya derrota es garantizada por la salvación que aportará María, según lo revela la presencia victoriosa de su nombre en el cielo.

Falta mencionar que en ambas obras sirve de principal nexo de vinculación entre el Nivel Celeste y el Jardín, la figura de Cristo crucificado sobre la Fuente Eucarística. Con la diferencia de que en la Universidad, Aquél cumple su rol tradicional como Salvador que desciende a la tierra por bondad del Padre Eterno. Mientras que en la *Stella Maris* el orden es invertido. La fuente surge del Jardín como don de María y se eleva al cielo donde Cristo asume su misión mesiánica.

7. *Programas paralelos y antagonicos*

No puede dejar de concluirse, en consecuencia, que las relaciones entre ambos lienzos van más allá del uso accidental de los mismos símbolos. La Virgen guarnecida en un *hortus conclusus* impenetrable, donde crecen sus atributos regados por la fuente eucarística y por la doctrina teológica, triunfa por su origen primordial y con participación de los Arcángeles, sobre las fuerzas del mal y queda establecida como Victoriosa Madre de Dios y, por ende, casi igualada jerárquicamente con las personas de la Trinidad (Fig. A).

De igual modo, la Universidad de San Antonio Abad amurallada en un *hortus conclusus* claustral, donde crecen entre flores sus graduados ilustres (como atributos que la glorifican) regados por la fuente eucarística y por la doctrina teológica, alcanza por su mayor antigüedad histórica y con ayuda de San Miguel, la derrota de la herejía y del mal (del probabilismo del Colegio rival de San Bernardo y de la idolatría), y de ese modo se establece como victoriosa Universidad Cuzqueña.

Es evidente, entonces, que los argumentos de ambos programas corren por senderos paralelos. Y como la pintura de Espinoza de los Monteros fue ejecutada aproximadamente un siglo antes que la otra, no cabe sino considerar que Pérez Armendáriz conoció y adaptó el argumento franciscano para sus propios fines.

La paradoja que se esconde detrás de esta estrecha vinculación no es del todo aparente a primera vista. El tema de la Inmaculada Concepción fue motivo de considerables polémicas en el Virreinato del Perú, como en tantos otros lugares. Ante el propósito adoptado por Felipe IV de oficializar su culto (1644) antes que lo hiciera la propia Iglesia, surgió la oposición tenaz de los dominicos y otros teólogos racionalistas seguidores del pensamiento de Tomás de Aquino⁵¹. La Universidad de San Antonio fue en estos

51) En 1644 se instituyó de *precepto*, como obligatoria, la fiesta de la Inmaculada en el imperio español. Ya antes Felipe III fue un gran defensor mariano. Ver un resumen de la cuestión en L. Réau: *Op. cit.*, II (2), 76 sgtes. Tam-

debates uno de los más áridos enclaves anti-marianos, que se opuso también en esta materia teológica a los designios de la Compañía de Jesús⁵².

No hay argumentos que estén más presentes en la mente de una persona que los que sustenta el adversario en una polémica. Pérez Armendáriz, educado en la tradición del tomismo racional transmitido en el Colegio de San Antonio, también en esto siguió la trayectoria de sus antecesores⁵³. Por lo demás, así como la Compañía fue la permanente rival, la Orden de San Francisco fue una congregación amiga de los antonianos y que colaboró en sus tareas académicas⁵⁴. De modo que, conociendo la agudeza y la finura diplomática del Rector Pérez, no es nada extraño que éste hubiera considerado oportuno lanzar su ataque contra el Colegio de la Compañía envuelto, por así decir, en la ironía sutil de un homenaje a sus amigos franciscanos y en una transformación imaginativa del esquema inmaculista al extremo paradójico de convertirlo en un arma anti-bernardina, anti-criolla y anti-jesuita, y adecuada enteramente a los fines de su propia institución.

Hoy tan solo nos cabe lamentar que su modestia y la austeridad de su espíritu cristiano lo llevaron a emplear a un pintor igualmente modesto en su nivel profesional. Como el papa Pío V, con quien fue comparado por el Intendente General José Goyeneche⁵⁵, los intereses del Rector Pérez Armendáriz estaban en otros asuntos que los artísticos.

-
- bién: R. Vargas Ugarte: *Historia del culto de María en Iberoamérica*. Madrid, 1956, I, 116-144. Acerca de las polémicas suscitadas en torno al asunto y particularmente acerca del revuelo ocasionado en 1662 por la negativa del prior del Convento de Santo Domingo de invocar a "la Virgen concebida sin pecado original" al iniciar un sermón en la Catedral de Lima, ver: José de Mugaburu: *Diario de Lima*. Lima, 1917-1918, I, 85-88, 101; Carlos A. Romero: "Disturbios religiosos en Lima". *Revista Histórica*, Lima, 1906, I; Jorge Basadre: *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*. Lima, 1980, 85.
- 52) Más arriba se ha mencionado la pintura alegórica de *Santo Tomás de Aquino* (Museo de Arte, Lima) ejecutada en 1692-96 en el Colegio Antoniano con el objeto de expresar un acervo ataque al principio concepcionista. El santo defiendo su posición en la polémica con las palabras: "Si escribí bien del Hijo no lo haría mal de la Madre" y el cuarto creciente de la luna es presentado como símbolo de inconstancia. Ver. F. Stastny: *Op. cit.*, 1983, notas 133-135 Y aquí nota 3.
- 53) Quien señaló el camino fue el Vice Rector Cristóbal de Traslavinas, que tuvo decidida actuación en defensa del claustro durante la época turbulenta de la creación de la Universidad (1692-96). Fue el primero en emplear las pinturas alegóricas con armas argumentales y ya en ellas se empleó símbolos marianos para dirigir un ataque contra la Inmaculada. La veneración que le mostró Pérez Armendáriz se manifiesta en que Traslaviñas es uno de los dos únicos personajes representados de cuerpo entero en el *Jardín de San Antonio*. Ver F. Stastny: *Op. cit.*, 1983, nota 154.
- 54) La mejor prueba de esta colaboración es la presencia del retrato del franciscano M. Quiñones, co-autor del programa iconográfico de la *Stella Maris*, en la composición del *Jardín de San Antonio*. Ver nota 31.
- 55) El Papa San Pío V (1565-1572) estuvo tan absorbido por materias de fe que se desentendió de los aspectos artísticos inclusive al tratar una obra de tanta significación como la decoración de la Capilla Sixtina. Véase mi estudio de ese aspecto, en F. Stastny: "A note on two frescoes in the Sistine Chapel". *The Burlington Magazine*, Londres, 1979, N° 921, 777 sges. También: L.

Von Pastor: *Storia dei Papi della fine dal Medio-evo*. Roma, 1925-1934. VIII, 81. La actitud de la Corona hacia Pérez Armendáriz fue ambigua. Por un lado, se desconfiaba de él, por otro se le trataba con miramientos en consideración a su popularidad. Al solicitar a España que se le otorgue la Gran Cruz de Carlos III, el Intendente Goyeneche escribió: “Es un San Pío V... Funda sus virtudes en la humildad y la caridad...”. Ver M. Aparicio Vega: *Op. cit.*, 206.