

Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced

Mystical passionflower. Iconological analysis of a baroque painting of the Virgin of Mercy

Camila Mardones Bravo¹
Universidad de Chile, Chile
cammarones@gmail.com

■ Resumen · Una particular pintura de la Virgen de la Merced, compuesta por su torso «brotando» de una exótica flor multicolor, motiva la presente investigación iconológica. El análisis revisa los simbolismos florales en el proceso de evangelización, para luego adentrarse en las connotaciones específicas de dos flores: la rosa, por la cercanía iconográfica de esta obra con la *Rosa Mística*, y la pasiflora, como posible identificación a la flor representada en el cuadro. La confluencia de elementos indígenas y europeos, en tanto *proceso de interpenetración creadora*, no solo pone en escena el mestizaje cultural del siglo XVIII, sino que también abre interesantes posibilidades de decodificación del arte religioso colonial.

Palabras clave: Virgen de la Merced, arte colonial, rosa mística, pasiflora, iconología.

■ Abstract · A particular colonial painting of the Virgin of Mercy, composed by her half body «emerging» from an exotic and colorful flower motivates this iconological research. The analysis goes from floral symbolisms in the evangelization process to the specific connotations of two flowers: the rose, because of this painting's iconographic similarities with the Mystical Rose, and the passionflower, as a possible identification of the flower represented. The confluence of indigenous and european elements, as a creative process of interpenetration, not only evidences the miscegenation of 18th century culture, but also opens interesting possibilities in decoding colonial religious art.

Keywords: Virgin of Mercy, colonial art, mystical rose, passionflower, iconology.

¹ Becaria Conicyt, Magíster en Teoría e Historia del Arte.

INTRODUCCIÓN: LA VIRGEN Y LAS FLORES²

Flores blancas: pureza, inocencia, virginidad. Son los atributos con que el cristianismo, durante siglos, ha dotado a la Virgen María mediante la representación de lirios o azucenas, rosas blancas sin espinas y margaritas. A veces estas multiplican sus funciones simbólicas, y otras se delimitan a una alegoría, un episodio o una virtud. Pero, sin duda, el simbolismo floral más acorde con el espíritu artístico del Barroco es el aporte que realiza San Juan de la Cruz cuando «ve en la flor la imagen de las virtudes del alma, y en el ramillete que las une la perfección espiritual. (Chevalier y Gheerbrant 504). Es decir, independiente de las particularidades, la flor será dentro del contexto mariano el emblema de alguna virtud ensalzada por los valores cristianos. A menudo, la Virgen es retratada en el floreado *hortus conclusus*, jardín cerrado que representa la virginidad, así como también se le asocia a una serie de epítetos botánicos provenientes del *Cantar de los Cantares*, el *Eclesiastés* y otros libros bíblicos: cedro («alta como cedro»), ciprés, olivo («como un hermoso olivo en el valle»), palmera, lirio («como un lirio entre espinas»), rosal, vid, por mencionar algunos (cit. en Schenone 31-2). Esta investigación indagará en algunos símbolos florales que adquieren protagonismo en la religiosidad barroca de los Andes coloniales.

El Imperio Inca, en particular, era profuso en simbolismos florales, sacralizando numerosas flores en sus ritos y tradiciones, como la kantuta (*Cantua buxifolia*), el ñujchu (*Salvia oppositiflora*) y la chiwanway (*Espirantes tubiflora*). Para la religión incaica, como para los diversos cultos locales de los Andes, el vínculo con la tierra, los ritos agrícolas, las deidades ctónicas y la animación espiritual son el sustento de una religiosidad que abarca la cotidianidad de la gente. El proceso de evangelización, en este contexto, puede considerarse un proceso de aculturación de las religiones indígenas hacia el cristianismo, mediante el prohibicionismo de los imaginarios andinos, por ejemplo, su adaptación a la nueva religión dominante. Con el objeto de evangelizar, se puede sostener que «entre las fórmulas que se utilizan para dar un aspecto unificado al curso diario de los sermones, no es raro que se use el simbolismo de la flor» (Pozzi 337). El uso de este recurso facilitaba el logro de las tres funciones que daban razón de ser al arte devocional, desde la época de Tomás de Aquino hasta la aparición del arte moderno (Baxandall 61). El simbolismo floral cumplía una función pedagógica, en tanto representaba algo concreto a incorporar en el aprendizaje religioso, fuese una virtud, una doctrina, una historia; la función mnemotécnica gracias a la asociación de ideas entre la imagen y el concepto religioso; y la estimulación de las emociones mediante la belleza del motivo floral. En los virreinos hispanoamericanos, vemos como el arte puesto en función evangelizadora enfatiza una sintetización de las dispersas divinidades locales. La Virgen María, de este modo, «engloba en sí muchas cosas, entre ellas la Madre Tierra y por ende el espíritu de las montañas» (Gisbert, *Iconografía* 21). Todo aquello que queda categorizado bajo la

² Se agradece el apoyo del Museo de la Merced para el desarrollo de esta investigación, en particular a su curador Rolando Baez.

doctrina cristiana luchará por hacer su emergencia en el imaginario popular. «Una y otra vez, la iconografía cristiana en América sería incapaz de esconder preferencias y referencias directas e indirectas a cultos locales ligados al fenómeno natural» (Kennedy 111). Ahora bien, estas emergencias demoran en ponerse en escena, será recién el siglo XVIII el que verá su ingreso triunfal en las artes virreinales. Los estilos artísticos que marcan la época colaboran en el desarrollo de este nuevo arte andino, ya que «el manierismo lo tolera complacido por su tendencia a lo extravagante, y el barroco por su deseo de popularidad y universalidad» (Gisbert, *Iconografía* 12).

EL CUADRO Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

La pintura a analizar constituye parte del simbolismo mariano floral, con una iconografía muy particular de la Virgen brotando de una bella flor multicolor. La *Virgen de la Merced con santos de la orden* (ver Figura 1) es un cuadro anónimo, realizado en algún punto de la región andina durante el siglo XVIII. Está pintado con la técnica europea de óleo sobre tela, sus dimensiones son 124 x 85 cm y está enmarcada con madera tallada y policromada. Pertenece actualmente al Museo de la Merced, cuya colección se formó en la década de los setenta tras el cierre de los conventos donde se encontraba buena parte de las obras que hoy la conforman. Este es un dato importante, puesto que implica la escasez de información que se tiene de ésta y otras pinturas: los conventos le daban un uso doméstico religioso, sin la preocupación por el archivo que caracteriza al uso museal de las mismas obras. Por esta razón, existe ambigüedad sobre el origen de esta pieza: los archivos del museo señalan que pertenece a la Escuela Cuzqueña de pintura, mientras que la investigadora Alexandra Kennedy la calificó como perteneciente a la Escuela Quiteña (catálogo exposición *Chile Mestizo, tesoros coloniales*). Independiente de la disputa, las obras de la Escuela Cuzqueña marcaron tendencia a lo largo del virreinato, en especial durante el siglo XVIII. Además, fue una escuela que facilitó la transportación de sus obras a multitud de pueblos de la región, dificultando más aún la identificación de aquellas obras que puedan haber sido efectuadas en la ciudad del Cuzco. La escuela quiteña, por otra parte, se afianza con la llegada del barroco a Quito, a principios del siglo XVIII, manteniéndose en vigencia hasta ya entrada la democracia republicana de Ecuador. Una de sus características, según Kennedy, es la expresión «dulce» de los rostros en la pintura.

Lo que sí se puede señalar es que es una pintura andina; hay elementos que caracterizan al fenómeno pictórico colonial a lo largo de la región. En primera instancia, considerar que las artes coloniales, en particular las visuales, estaban dirigidas y reguladas por las órdenes religiosas, siendo los talleres, en buena parte, los mismos edificios religiosos. La orden mercedaria, que interesa para el caso, arribó al virreinato del Perú en 1533, siendo la segunda agrupación religiosa, después de los dominicos, en instalarse con un proyecto evangelizador. Las influencias pictó-



FIGURA 1. *Virgen de la Merced con santos de la orden.* Siglo XVIII.
Archivo Museo de la Merced, Santiago.

ricas que introdujeron los religiosos consistían principalmente en los modelos de arte devocional europeos: el estilo renacentista y manierismo de las artes italianas, los grabados flamencos que marcarían tendencia en América, y posteriormente el barroco, de acuerdo con los parámetros artísticos exigidos por la Contrarreforma católica (cuyas doctrinas fueron puestas en ejecución en el virreinato gracias al Tercer Concilio Limense, celebrado entre 1582 y 1583). Como segunda consideración, cabe destacar que quienes realizaban el trabajo manual de las obras eran en su mayoría indígenas. Por ende, no es apresurado aventurar una identidad indígena para el artista del cuadro estudiado. Si bien el elemento indígena fue escasamente perceptible durante el siglo XVI y buena parte del XVII, para el XVIII se hizo notar en una búsqueda de originalidad y de distanciamiento con los modelos europeos inmediatos. Se puede sostener que la violencia y represión de la conquista cede paulatinamente

a la configuración de una nueva sociedad mestizada. Desde 1680, la sensibilidad indígena «se patentiza en la ausencia de perspectiva y claroscuro, así como en el arcaísmo, uso de sobredorado y estereotipo de imágenes» (Gisbert, *Iconografía* 13). 1704 es el año de la ruptura entre los gremios de pintores indígenas y el de españoles en el Cuzco, marcando la nueva pintura cuzqueña. El arte popular, considerándose a partir del quiebre mencionado, fue la continuación y adaptación del arte barroco a las necesidades de las clases marginales. Este barroco latinoamericano, con su vuelta estilística medievalista y su fuerte espiritualidad cristiana, tiene dentro de sus motivos principales la vinculación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (Kennedy 118).

VIRGEN DE LA MERCED

Para atenerse al método iconológico se deben describir, primero, las «formas puras» incorporadas en la obra. Esto es, la configuración de líneas, colores y masas que forman objetos naturales reconocibles y cuyas interacciones constituyen hechos y acciones. Este *contenido natural*, o *primario*, incorpora también la expresividad del gesto, actitud o atmósfera, perceptible a través de la sensibilidad (Panofsky 14-5). La ventaja de este primer paso descriptivo consiste en realizar una observación desprejuiciada que indague en torno a la composición y expresividad de la obra, sin criterios históricos o convencionales. Se abre paso, así, a importantes preguntas en torno no solo a la temática particular del cuadro en sí, sino también en relación a las intenciones primarias e inconscientes que se esconden en su producción.

En este cuadro, la composición se basa en una planta que abarca la totalidad del plano, centrándose en una de sus flores y rodeándola con sus ramas, tronco, hojas, botones y demás flores. En el fondo se aprecia un paisaje con montañas. Hay una composición geométrica de las figuras que supone un círculo central formado por la flor, rodeado de dos formas triangulares contrapuestas como una estrella de David: un triángulo apunta hacia abajo y está constituida por el ramaje de la planta, y el otro apunta hacia arriba y se constituye por dos figuras masculinas de medio cuerpo y un ave en su cúspide. Los bustos repiten en sí mismos una formación triangular. Sobre la flor central se superpone el torso de una mujer cuya importancia está enfatizada por: 1) las miradas de las otras dos figuras humanas, 2) los rayos que proyecta el ave blanca en su dirección, y 3) su tamaño superior en relación proporcional a las demás figuras y objetos. Su posición meditativa (brazos cruzados sobre el pecho, cabeza gacha, ojos cerrados) y su expresión tranquila aportan armonía a la obra. Tanto la expresión de su rostro, como la suavidad de las líneas florales y de las figuras, dan cuenta del carácter pictórico de esta obra, en concordancia con el fenómeno del barroco latinoamericano del siglo XVIII. La composición, asimismo, se puede calificar de unitaria, puesto que las figuras se subordinan al elemento fitomórfico que envuelve y enmarca la puesta en escena (Wolfflin 20). Esta descripción básica del cuadro permite introducir una de las grandes interrogantes que se presentan ante él:

¿cuál es la relación de proporciones entre las figuras y el fondo? Es decir, ¿estamos ante una virgen diminuta que brota de una flor silvestre o es un árbol cósmico que configura el cuerpo de la *diosa*? Me parece que el cuestionamiento aquí presente es sobre la relación entre el micro y el macrocosmos.

Con esto en mente, se puede analizar la obra a partir de su contenido convencional, es decir, de las combinaciones entre estos motivos básicos para formar imágenes, historias y alegorías identificables (Panofsky 16). En el cuadro estudiado, nos situamos ante una Virgen de la Merced con santos de la orden, tal como su título prescribe. Por lo tanto, saber que la Orden de la Merced fue fundada en Barcelona por san Pedro Nolasco, en 1218, es un mínimo desde donde comenzar. Esto se hace más significativo cuando se sabe que su propósito fue la liberación de cristianos puestos en cautiverio por los musulmanes africanos, comenzando como una orden militar para luego hacerse religiosa. Los frailes mercedarios pronunciaban cuatro votos al ingresar a la orden, sumando a los tradicionales votos de pobreza, castidad y obediencia, un cuarto: *estar dispuestos a entregarse como rehenes si ese fuera el único medio de cumplir con su promesa de liberar a los cautivos*. En la historia de la Orden se constatan documentadamente 344 redenciones y más de 80.000 redimidos (Schenone 429-34).

Las figuras de las esquinas del triángulo se dilucidan fácilmente una vez que nos enteramos de los atributos que caracterizan a cada santo: a la izquierda se encuentra san Pedro Nolasco quien, como fundador de la Orden de la Merced, porta una iglesia y una bandera (en este caso, insinuada por el asta); a la derecha San Ramón Nonato, patrono de partos, porta la custodia y la palma del martirio (con tres coronas por las tres virtudes), aunque se dejan de lado otros atributos característicos del santo, como lo son la bolsa de dinero con que pagaba las liberaciones de cautivos y el candado en su boca por su martirio de ocho meses para que dejase de predicar. Ambos visten el hábito blanco de la Orden de la Merced, y sus miradas se posan en la mística figura de la Virgen de la Merced.

Se identifica esta advocación de la Virgen, de acuerdo a la convención mercedaria, por su hábito blanco y por los santos acompañantes, ya que aparece de manera especialmente diferente a sus representaciones habituales, empezando por la ausencia de cadenas rotas o grilletes que son los atributos característicos de la Orden. Las primeras representaciones de la Virgen mercedaria corresponden a la iconografía medieval de la llamada Virgen de la Misericordia, quien bajo su manto cobija a prisioneros, santos, los comitentes de la obra y otros suplicantes, de diversas clases sociales. Esta iconografía será repetida numerosas veces en la pintura religiosa colonial, iconografía de la cual nuestro cuadro toma un aspecto importante: el énfasis en el manto que la cubre, azul para ensalzar simbólicamente el valor de la figura³. Bajo el manto, está ataviada con el hábito de la Orden, característico de sus representaciones recién desde el siglo XVI, constituyendo su uso una novedad y una

³ Sobre el significado material y valórico del azul en Europa, ver Baxandall (2000); y en América, ver Siracusano, *El poder de los colores; de lo material a lo simbólico* (2008).

tendencia iconográfica (Schenone 430). La representación del atuendo es importante, puesto que en su aparición a Pedro Nolasco, en agosto de 1218, la Virgen vestía el hábito como indicación para la institución de la Orden. Otro tipo de representación mercedaria es aquella en que la Virgen María está sentada en un trono, sea con o sin el Niño Jesús, con los santos de la orden y los donantes a sus costados. En este sentido, el artista de nuestro cuadro ha convertido el trono en una flor.



FIGURA 2. Bartolomé Esteban Murillo, *Inmaculada Concepción*, Museo del Prado.

En cuanto al gesto de la Virgen, pareciera estar inmersa en una oración solemne con los brazos cruzados poco convencionalmente sobre su pecho. Habitualmente, el gesto oratorio se da con las manos juntas o hacia el cielo, pero en este caso sus brazos cruzados reflejan la forma de la paloma, a la vez que se hacen cargo del gesto de unas pocas Inmaculadas, como la *Inmaculada Concepción «de la Granja»* de Murillo (en el Museo del Prado, ver Figura 2) y la *Inmaculada Concepción de 1635*, de Zurbarán. Se puede insinuar un vínculo entre esta Virgen de la Merced con la tipología de la Inmaculada Concepción al considerar la representación de su figura solitaria dentro

de un contexto etéreo, más allá del tiempo debido justamente al carácter imaginario de su entorno. A esto se le puede añadir una reflexión en torno al gesto a partir de las investigaciones de Michael Baxandall sobre la pintura del Quattrocento italiano. El historiador cita el libro *Mirror of the World*, de 1520, que enumera algunos de los gestos piadosos ocupados por los predicadores de la época, entre los que se encuentra el siguiente texto: «Y cuando hables de gentileza, suavidad o humildad, pon tus manos sobre el pecho» (90). Así, se vincula su gesto a las virtudes de la Virgen, en particular en el caso de la Virgen de la Merced, por el voto de humillarse ante el enemigo, dando hasta la muerte por la redención de los prisioneros. Resulta interesante establecer una relación entre esta interpretación del gesto con la etapa de la *humiliatio* de la Anunciación, cuando la Virgen baja su cabeza y dice «he aquí la doncella del Señor», o bien la última etapa, de la *meritatio*, en la que la Virgen ha quedado sola y en meditación sublime, llevando ya al niño en su vientre (Baxandall 76). Por último, la mirada solemne y meditativa, si bien no la posición de los brazos, será repetida en variadas representaciones posteriores de la Virgen de la Merced en Latinoamérica, como por ejemplo aquella famosa pintada por José Gil de Castro en 1820.

El análisis iconográfico debiese continuar con el motivo fitomórfico que enmarca la escena completa, elemento que habla de la originalidad de esta obra en particular. Sin embargo, por el mismo hecho de determinar su individualidad será incorporado al análisis iconológico que indaga en el *Significado Intrínseco* o *Contenido* de una obra, es decir, los «supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–» (Panofsky 17). En el caso del arte virreinal del siglo XVIII, es importante poder reconocer y diferenciar los elementos provenientes de la tradición europea de aquellos propiamente americanos. La consideración del mestizaje latinoamericano debe estar en el centro de la discusión en torno a una obra como la pintura en cuestión. A continuación se intentará hacer un recuento de los «síntomas» particulares que presenta en relación a su pertenencia divergente entre la tradición europea y la americana, buscando dilucidar el programa iconográfico tras su creación. Para ello se indagará, dentro de lo posible, en antecedentes iconográficos, literarios e históricos que brinden luces a esta investigación, para finalizar en los elementos sintomáticos del sincretismo de estas tierras.

PASIFLORA MÍSTICA

1. Letanía Lauretana

Letanía viene del latín *litania*, y este del griego *λιτανεία*, , con el significado de plegaria. Las letanías cristianas son oraciones consistentes en un largo rezo formado de breves súplicas y alabanzas cantadas por el oficiante y repetidas por los feligreses, en exhortación de Dios, la Virgen o los santos. Se originaron en Antioquía en el siglo

iv, y su paso a Europa ocurrió durante la Edad Media, aunque nunca alcanzó la fuerza que tuvieron y tienen en la Iglesia Ortodoxa (*The Mary Page*). La única letanía mariana aprobada por la Iglesia Católica es la *Letanía Lauretana*, originaria del Santuario de Loreto, rastreable hasta, al menos, 1531. En 1587 fue aprobada oficialmente por el papa Sixto V, siguiendo el auge de espiritualidad mariana del siglo anterior (*The Mary Page*). Esta letanía es de carácter puramente invocativo, formándose por una suma de las denominaciones bíblicas y apócrifas de la Virgen «con imágenes poéticas sacadas del Antiguo Testamento, en las que lo afectivo casi supera a lo teológico» (Sebastián 207). La primera versión ilustrada que se conoce hoy se realizó en la imprenta de la ciudad de Augsburgo en 1732, con diseños de Tomás Scheffler y grabados de Martin Engelbrecht. En la década de 1740 se publicó en la misma imprenta la serie de *Letanías Lauretanas* del predicador Fridberg Franz Xavier Dornn, con grabados de los hermanos Joseph Sebastian y Joahnn Baptist Klauber. Tal fue el éxito de la publicación que para 1771 estaban imprimiendo la tercera edición, y en 1768 ya se había realizado la traducción al español en la ciudad de Valencia (*The Mary Page*). Su difusión no quedó atrás: durante el siglo XVIII los modelos iconográficos de Klauber estaban ampliamente propagados por los virreinos de Nueva España, Nueva Granada y del Perú. En Perú existen tres series de pinturas apegadas en mayor o menor grado al modelo de



FIGURA 3. (izquierda) Hermanos Klauber. *Sancta Virgo Virginum*, ca. 1740, Letanías Lauretanas.

FIGURA 4. (derecha) Hermanos Klauber. *Rosa Mystica*, ca. 1740, Letanías Lauretanas.

las letanías de Dornn y Klauber. Estas son la serie de Santa Catalina de Arequipa, la serie de Surite, a cargo de Antonio Vilca, y la serie de la Catedral de Cuzco, a cargo de Marcos Zapata (Schenone 561).

El cuadro *Virgen de la Merced con santos de la orden*, que queremos dilucidar en esta ocasión, no pertenece a ninguna serie. El vínculo con las *Letanías Lauretanas* pasa por la invocación a la Virgen por sí misma, en la forma independiente en que es representada en las Inmaculadas Concepciones. En particular, dos de las advocaciones de los grabados de Klauber prestan un modelo iconográfico para la interpretación de nuestro cuadro. Estas son la *Sancta Virgo Virginum* (Figura 3) y la *Rosa Mystica* (Figura 4), que muestran a María de media figura, emergiendo de un ramo de azucenas y de una rosa, respectivamente. La representación de *S. Virgo Virginum*, la duodécima advocación de la letanía, lleva la inscripción *Viderunt eam Filiae, et Beatissimam praedicaverunt* («La vieron las doncellas, y la llamaron bienaventurada», Cantar de los Cantares 6, 9), y el grabado muestra varias santas, como Catalina de Alejandría y Bárbara, que rodean a María en alabanza. La Virgen, a su vez, con un expresivo gesto de súplica y alabanza, en que toca su pecho con la mano izquierda, indica a las demás vírgenes con la derecha y fija su mirada en el cielo, donde se encuentra Jesús sentado en un trono de nubes. Aquí la Virgen representa su rol de vínculo celestial, y la azucena, de todas las flores la más representativa de María, remite a la pureza y la elección del ser amado (Cant. 2, 1-2), lo cual remite tradicionalmente al momento de la Anunciación. Existe un cuadro cuzqueño que toma esta iconografía de Klauber para una Virgen de la Merced, en su aspecto de *Mater Redemptorum*. En él, la Virgen surge de la azucena más alta, mientras de las otras dos aparecen los santos Pedro Nolasco y María de Cervelló (Schenone 262)⁴. Sin duda, este es un referente importante para el estudio de nuestro cuadro, y según Schenone, esta adaptación no resulta un caso tan raro en la iconografía colonial.

El grabado de la *Rosa Mystica*, advocación número 35 de la oración, lleva por inscripción *Coronemos nos rosís*: «coronémonos de rosas» (Sabios 2, 8). La Virgen se muestra solitaria, con el torso superpuesto a la rosa como brotando de ella. Sostiene unas azucenas cerca de su pecho y observa directamente al espectador, con dos rosales a sus costados, inserta en lo que pareciera ser un jardín francés. El simbolismo de la rosa sin espinas remite a la ausencia de pecado, «blanca por su inocencia, pureza y castidad, y roja por la caridad y los dolores de los que no estuvo exenta» (Schenone 568). Aquí María no está cumpliendo alguna función particular más allá de ser comparada con la rosa, en especial con el símbolo del misterio que representaba en la Antigüedad y los primeros siglos del cristianismo. En la serie de *Letanías Lauretanas* de la Iglesia de Surite, el pintor Antonio Vilca pareó las advocaciones, uniendo la de *Rosa Mystica* con la de *Turis Davidica*, torre de David (Figura 5). Esta obra es de 1803, pero, teniendo en cuenta la escasez de

⁴ La obra en mención aparece reproducida en el catálogo de *Sotheby's* del 12 de mayo de 1983, bajo el Nº 9 (según indicaciones de Schenone).



FIGURA 5. (izquierda) Antonio Vilca. Serie *Letanías Lauretanas*. 1803. Iglesia de Surite.

FIGURA 6. (derecha) Anónimo quiteño. *La Rosa Mística entregando el Rosario a Santo Domingo*, Siglo XVIII, Colección Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

información en torno al cuadro analizado, podríamos sugerir una interrelación (sin establecer directamente una relación causal) entre ambas piezas. Los gestos de ambas vírgenes coinciden plenamente, tanto en la dirección de la mirada y los párpados bajos, como en la particular posición de los brazos y el atuendo mercedario. La principal diferencia está en la ejecución tendiente al realismo pictórico y al claro oscuro que hacen de la obra del Museo de la Merced un cuadro barroco, mientras el trazo lineal del pincel de Vilca disminuye la profundidad de la representación. La candidez sonriente de su Virgen lo acerca más al modelo de Klauber, pero no está tan bien lograda la relación con la rosa que la sostiene, como resulta en la flor de nuestro cuadro anónimo. Las particularidades de esta obra, en contraposición con la de Surite, la acercan iconográfica y estilísticamente a un cuadro que también representa a la Virgen como Rosa Mística, pero sin pertenencia a ninguna serie de Letanías (Figura 6). En esta pintura anónima de la Escuela Quiteña, que al parecer arribó a Chile durante el siglo XVIII, se aprecia la flor como un verdadero trono para la Virgen coronada de reina, ligando la rosa y el rosario con una mística majestuosidad.

Ahora bien, es pertinente destacar que el principal símbolo de la rosa en la iconografía cristiana no es precisamente mariano: «la rosa es bien la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre, o bien el símbolo de las llagas de Cristo.» (Chevalier y Gheerbrant 892). A esto se vincula un aspecto importante sobre la iconografía: la figura que aparece «brotando» de una flor no es original de Klauber, ni fue originariamente asociada a la Virgen. A fines de la Edad Media se difundió el motivo del «Árbol de la Cruz» o «Cruz florida» que representaba «la crucifixión convertida en árbol viviente por efecto del poder milagroso de



FIGURA 7. Paredes. *Crucifixión sobre Árbol Florido*, 1799.

la sangre de Cristo» (Stastny 18). En 1521 este motivo conformó el frontispicio del popular santoral *Flos Sanctorum* de fray Pedro de Vega, monje español. En él aparece Cristo crucificado en el árbol florido, rodeado de santos y santas que emergen de los diversos capullos que forman parte del árbol. La misma composición se encuentra en los primeros murales de los conventos mexicanos, como también la repiten algunos artistas andinos. Es el caso de una pintura de 1799 firmada por «Paredes» en Cajamarca, en la cual ocho bustos de santos «brotan» sobre las flores del árbol (Stastny 19) (Figura 7)⁵. Al igual que en el cuadro que nos interesa, las figuras de alrededor observan devotamente a la figura religiosa que ocupa el lugar central, divinidad que también se sitúa sobre una simbólica flor.

2. *Passiflora* sp.

Se señaló en la introducción el vínculo entre el arte virreinal andino y los fenómenos de la naturaleza como legado del mestizaje colonial. Así, la representación de los ciclos agrícolas, de los astros, de las especies botánicas, se aprecia en la pervivencia iconográfica de los diversos cultos locales a Illapa, dios del rayo y de la lluvia (Gisbert, *Iconografía* 28). El carácter ctónico de las religiones andinas se refleja en la importancia del culto a Pachamama, la diosa Madre Tierra, proveedora del sustento. Un temprano texto colonial escrito por el franciscano Luis Jerónimo de Oré, *Symbolo Catholico Indiano*, de 1598, se considera fundacional de los cultos marianos que surgirían en los Andes (Durston 262). Además de himnos y oraciones dedicados a la Virgen, el libro contiene una letanía mariana para evangelizar, escrita por Oré, con versiones en latín y en quechua. En el tercer cántico de la obra, María es llamada «camac allpa» y «çumac orco», que significan «suelo fértil» y «montaña hermosa», respectivamente. Estos epítetos originales relacionan a la Virgen con la Pachamama, poniendo énfasis en los cultos a la fertilidad que también se hallan en el cristianismo, solo que no tan explícitamente como en las religiones andinas. El sincretismo entre ambas diosas también se ve en las artes plásticas, gracias a la

⁵ Stastny destaca de esta pintura «el nivel de *medioevalización* de la anatomía del Cristo», en concordancia con la reflexión que hemos planteado en torno al arte popular del siglo XVIII.

identificación promovida tanto por la Orden de los Agustinos, en el contexto de la evangelización, como por los mismos indígenas y mestizos que revivían a través de María el culto a la Madre Tierra (Gisbert, *Iconografía* 20). La particular iconografía de la Virgen-cerro representa a María insertada en la montaña, de medio cuerpo o de busto, sola o con el niño, haciendo de la montaña su propio cuerpo. El mejor ejemplar al respecto es la pintura anónima del Museo de la Moneda de Potosí (Figura 8) con la cual se puede identificar la *Virgen de la Merced con santos de la orden*, si se considera la flor como la extensión de su cuerpo. Resulta ilustrativo el hecho de que la Virgen-cerro se distinga por su composición triangular, tal como sucede con el cuadro mercedario a nivel del busto solitario de la figura mariana, como también en la relación entre los santos acompañantes y la paloma del espíritu santo que la rodean.

La misteriosa flor multicolor del cuadro ha sido identificada como perteneciente al género *Passiflora* de la familia *Passifloraceae*, conocido por frutos como la maracuyá, la granadilla y el taxo. Existen serias dificultades en la identificación botánica de los motivos fitomórficos, sea este caso u otros, principalmente por un tema de estetización en el fenómeno artístico. Hay buenas probabilidades de acierto en esta caracterización si se observan detalles como los zarcillos, las hojas lanceoladas y la flor vistosa. Pero también hay diferencias sustanciales como el aspecto arbóreo de la planta representada (versus el carácter trepador de la pasiflora), sus botones apicales (opuestos a los colgantes) y la diferenciación entre la flor central y las de los costados que asemejan más bien rosas. La investigadora Isabel Cruz propuso esta identificación, siendo validada en la exposición *Chile Mestizo, tesoros coloniales*, donde se expuso la obra con el título *Virgen de la pasiflora*.

El género *Passiflora* contiene aproximadamente quinientas variedades de especies, siendo la mayoría oriundas de Norte y Sudamérica. Esta flor trepadora y perenne es llamada *Apincoya* en aymara, *Tintin* y *Jampaway* en quechua, *Granadilla* por lo primeros españoles en observar su parecido con la granada, y *Pasiflora*, *Pasionaria* o *Flor de la Pasión* por quienes interpretaron en ella los elementos de la pasión de Cristo a fines del siglo XVI. Bernabé Cobo, jesuita español, la describió de la siguiente manera en su *Historia del Nuevo Mundo* de 1653:

La apincoya es del género de las plantas volubles que se enredan y enlazan en otras. Su flor es muy para ver, por la hechura tan extraña y maravillosa que tiene, que es de suerte, que quien con afecto pío y devoto la contempla. Tiene un olor muy vivo y suave, que no creo que se le aventaje ninguna flor de las desta tierra (cit. en Girault 315).

En esta descripción se anticipa el modo devocional en que se apreciará esta flor en Europa. La «hechura tan extraña y maravillosa» de las *Passifloras* pasa por la vistosa mezcla de colores, como también por su particular corola secundaria formada por una corona de filamentos y la notoria formación del estilo con tres estigmas, rodeado por cinco estambres (Figura 9).

Estos aspectos hacen probable que la pasiflora fuera una planta venerada por los indígenas andinos previos a la llegada de los españoles. Ya se hizo mención de

la relevancia de las flores en el Imperio Inca, sin embargo, no he hallado vestigios iconográficos o arqueobotánicos que den cuenta del uso ceremonial o medicinal de las *Passifloráceas* ni en los incas ni en civilizaciones anteriores como Chavín, Moche



FIGURA 8. Anónimo. Siglo XVII. Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.

o Tiwanaku. Ahora bien, se puede asumir el uso y consumo medicinal de algunas especies de *Passiflora*, como la *P. incarnata*, *P. caerulea* o *P. edulia*, gracias a las evidencias etnobotánicas, estableciendo una analogía etnográfica de tribus contemporáneas con los indígenas de antaño. Se ha descubierto su uso tradicional como sedante, en infusiones y como psicotrópico, cuando es adicionado como ingrediente al brebaje de ayahuasca. Estas especies tienen tres tipos de componentes químicos activos que actúan en el sistema nervioso central: flavonoides, maltol y alcaloides indólicos. Los flavonoides y los maltol tienen fuertes efectos sedantes y ansiolíticos, potenciando el sueño barbitúrico y la actividad anticonvulsiónante. El tercer componente activo son una variedad de alcaloides indólicos en bajos porcentajes, en especial la harmina, la harmalina y el harmol (Spinella 223-4). Estos son IMAO, inhibidores de la enzima endógena monoamino-oxidasa, enzima que «desintegra la sustancia visionaria DMT antes de que esta pueda entrar a través de la barrera sangre-cerebro en el sistema

nervioso central» (Schultes y Hoffman 127). Por esta razón se incorpora como posible ingrediente al ayahuasca, planta cuyo principio activo es justamente el alcaloide DMT. Es importante señalar que la pasiflora no es ni la única ni la principal planta usada con este propósito, pero sí dar cuenta de que su uso actual puede ser reflejo de un conocimiento desarrollado hace mucho tiempo y, tal vez, accesible a los indígenas y mestizos que formaron parte de la sociedad colonial.

Este aspecto de la influencia indígena en el cuadro se puede respaldar con la importancia que las sociedades indígenas atribuían a las experiencias visionarias como fuente de verdades espirituales, fuesen estas mediadas por el uso de alucinógenos, vividas a través de sueños o simplemente experimentadas en la cotidianidad, como podría ser la observación de un reflejo. Por ello, según Bernand y Gruzinski, la reproducción de sus divinidades no seguía una lógica antropomorfa como ocurría en Europa, sino que pertenecía «al dominio de lo innombrable y la sinrazón» (92). Esto coincide con la imagen de una Virgen-cerro o una Virgen-flor, en especial si el artista anónimo de esta obra tuviese en mente la identificación de la Pasiflora con sus usos psicotrópicos.

3. Proceso de interpenetración creadora

El concepto que da título a este apartado proviene del planteamiento de Panofsky explicando el Renacimiento como una lucha «por una nueva forma de expresión, estilística e iconográficamente diferente de la clásica, así como de la medieval, y sin embargo relacionada y deudora a ambas» (37). De sobra queda su asociación con nuestro campo de estudio.

El primer español en mencionar la granadilla es Pedro Cieza de León en su *Crónica del Perú*, publicada en 1553. Luego Nicolás Monardes, en 1565, menciona algunas de sus propiedades médicas en su exitoso libro *Primera y segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras India Occidentales*. La describe de la siguiente manera: «Echa la flor como una rosa blanca y en las hojas tiene figuradas cosas de la pasión de nuestro Señor que parece que las pintaron con mucho cuidado, por do es la flor más particular que se ha visto» (283). A partir de esta descripción, la flor recibe el nombre que la vincula con el simbolismo cristiano. «Para sus contemporáneos europeos era una planta mítica, la demostración de que Dios había llegado a América antes que ellos, lo que ayudó a justificar la expansión del cristianismo en el Nuevo Mundo» (Rey Bueno 360). En 1610, la flor es descrita en relación simbólica con los instrumentos de la pasión, en un tratado de Giacomo Bosio que recopila información de documentos que distintos órdenes (agustinos, dominicos y jesuitas) habían realizado en el transcurso de la década. Esta descripción asocia: 1) la corola blanca, violeta o roja con los colores de la pureza y la sangre, 2) la franja filamentosa (corola secundaria) con la flagelación, 3) la protuberancia prolongada en el tallo (estilo) con la columna de la flagelación, 4) las tres «ramas» (estigmas) con los tres clavos, 5) los «tallos de tejido» (estambres) figuran «al natural»



FIGURA 9. *Passiflora laurifolia*. Lámina de la Flora de Bogotá, Real Expedición Botánica de Nueva Granada.

este simbolismo transforman absolutamente los estambres en la corona de espinas y los estigmas en puntiagudas cabezas de clavos, como se aprecia en un grabado hecho por el jesuita G. Parkinson para el libro *Paradisi in sole Paradisus terrestres*, de 1629 (Figura 10). La importancia simbólica de la pasiflora probablemente retornó a las colonias hispanoamericanas, con su nueva impronta cristiana, a través de sermones y grabados. Algunos artistas flamencos como Jerome Galle y Karen van Vogelaer son una posible fuente de este traslado. Una particular interpretación del simbolismo de la pasión en la pasiflora es la de Antonio de León Pinelo, Cronista Mayor de Indias entre 1658 y 1660. En su libro *El paraíso en el Nuevo Mundo*, de 1656, intenta demostrar que el Edén bíblico se hallaba en tierras americanas y para ello identifica el «árbol del bien y el mal» con la planta norandina *Passiflora ligularis*. El fruto prohibido era para el cronista la dulce granadilla: «¿Pues qué mayor prueba de que esta fruta fue la del pecado, y la que ocasionó el castigo, que hallarse en su Flor las más presisas señales del perdón?» (cit. en Gisbert, *El paraíso* 163).

Como se ha notado, el simbolismo de la pasiflora alude a Cristo sufriente a través de los instrumentos de la pasión. En raras ocasiones se vincula a la Virgen, dándose por la estrecha vinculación entre María y el simbolismo floral en general, y

la corona de espinas, 6) en medio de la protuberancia, el círculo con cinco puntos rojos con las cinco llagas de Cristo, 7) las hojas lanceoladas con la lanza que abrió el costado de Cristo (Pozzi 329-30). Quedan sin asignación simbólica los zarcillos que la hacen trepadora, la floración y el fruto, así como tampoco la asociación que posteriormente se hará de los diez pétalos en relación a los discípulos, en exclusión de Pedro y Judas por sus respectivas traiciones. El investigador Giovanni Pozzi desarrolla un acucioso estudio del simbolismo cristiano que adquiere en Europa esta flor extranjera. En él señala que el simbolismo sintetizado por Bosio fuerza la realidad botánica de la planta, creando un imaginario mitificado. Así, las representaciones plásticas que acompañaron la creencia pía en

remitiendo especialmente a su advocación de *Dolorosa*, en una suerte de «pasión» paralela a la de Cristo (Pozzi 337). Esta advocación, de finales de la Edad Media, presenta a la Virgen solitaria, desprendida de las escenas de la *Pasión* y con intensas expresiones de congoja «en una especie de investigación psicológica que abarcó todas las gradaciones posibles del dolor, desde el ensimismamiento hasta la gesticulación teatral tan cara a la sensibilidad barroca» (Schenone 211). La expresión de la Virgen mercedaria de nuestro cuadro podría calificarse de dolorosa bajo una concepción meditativa y comprensiva del sufrimiento, bastante acorde con la doctrina espiritual del cristianismo evangelizador. Su gesto también tiene reminiscencias dolorosas, siendo sus ojos semicerrados y su cabeza gacha característicos de la advocación, como también hallándose en unos pocos ejemplares el particular cruce de sus brazos sobre el pecho. Un ejemplo de esto es la *Dolorosa* del Monasterio de la Encarnación de Lima, escultura quiteña del siglo XVIII (Figura 11).

Por último, no se debe olvidar que no solo estamos ante una caracterización específica de la Virgen de la Merced (con todos los guiños que hemos visto a otras advocaciones y cargada por connotaciones culturales del contexto evangelizador), sino que, primero que todo, estamos ante una figura femenina divinizada por su entorno, inserta en un contexto natural y ahistórico. La relación con el paisaje no se ve, por ejemplo, en las *Letanías* de los hermanos Klauber o de Antonio Vilca, en las que la figura brota de una flor que ha sido o aislada de su paisaje (*Sancta Virgo Virginum*) o incorporada a un paisaje culturizado (el modelo de jardín francés de la *Rosa Mystica*). Tampoco en las iconografías de la *Inmaculada Concepción* o de la *Cruz Florida*, que también aíslan el motivo de cualquier tipo de entorno realista. Entonces, la pintura en cuestión basa su originalidad en la exótica flor del primer plano pero también en su incorporación a una naturaleza realista, a pesar de que aquella no aporte ningún elemento histórico. Y cómo dejar de pensar, si estamos ante un cuadro creado en

The Jesuited Figure of the Maracoc.



GRANADILLVS FRVTEX INDICVS
CHRISTI PASSIONIS IMAGO.

FIGURA 10. John Parkinson. *Paradisi in sole Paradisus terrestres*. Grabado. 1629.

territorio andino y elaborado en un siglo que vio surgir una reapropiación artísticas por parte de los indígenas, que ese fondo es la cordillera de los Andes y que esta diosa se ubica en el altiplano. El ingenio en la sutil incorporación del paisaje como elemento identitario, además del carácter irracional de una Virgen incorporada a, o brotando de, una flor multicolor (posible producto de una experiencia visionaria), marcan la imaginación barroca que se plasmará en el arte virreinal del siglo XVIII.

INTERPRETACIONES, A MODO DE CONCLUSIÓN

Son dos los símbolos florales, cristianos, que han cobrado protagonismo en esta investigación de la pintura *Virgen de la Merced con santos de la orden*: la rosa y la pasiflora. La rosa pertinente a la alegoría iconográfica detrás de la composición (el modelo de las *Letanías Lauretanas*) y en su relación de semejanza con las flores en que se encuentran los santos; y la pasiflora como probable inspiración de la flor central en que se encuentra la Virgen. Ambos símbolos hacen referencia a la pasión de Cristo,

lo que remite al aspecto redentorio de la doctrina y espiritualidad cristiana. Ambos, también, refieren secundariamente a la Virgen María: la rosa (sin espinas) en relación a su pureza primordial y el misterio consecuente, y la pasiflora en relación al doloroso acompañamiento de la muerte de su hijo. Es decir, la Virgen en un estado mítico, *in illo tempore*, y en la agonía de su propia *Pasión*. Ambas posibilidades concuerdan con el carácter solitario de la virgen de nuestro cuadro, pues, aunque está junto a los santos Pedro Nolasco y Ramón Nonato, sus miradas la ensalzan, su tamaño en proporción a ellos la distingue, y su gesto de humildad introspectiva la separa. La Virgen está en una dimensión distinta que sus acompañantes.

Su soledad debe ser puesta en relación con el motivo floral que unifica la composición. Volviendo a la pregunta sobre las proporciones: ¿estamos ante una flor gigante o una Virgen diminuta? El paisaje cordillerano del fondo pareciera indicar más bien lo primero, aunque es posible dar con esa proporción entre una flor y su entorno con un estudio adecuado de la perspectiva.



FIGURA 11. Dolorosa, Escultura quiteña. Siglo XVIII. Monasterio de la Encarnación de Lima.

La pregunta, tal vez, debiese centrarse más bien en el carácter de esta relación: ¿es la flor el origen o el cuerpo de la figura? La alegoría de la *Rosa mystica* no deja en claro este problema, representando simplemente la comparación simbólica de la Virgen y la flor, aludiendo, a la vez, a la flor como trono. Para que haya comparación, necesariamente hay que contar con elementos distinguibles entre sí y puestos en mutua relación. Esto favorece la noción de origen, en tanto la figura «brota» y «nace» de la flor, para su posterior separación. Por otro lado, la iconografía andina de la Virgen-cerro da cuenta de un doble proceso de movimientos simbólicos: de adecuación, por parte de evangelizadores, para familiarizar el cristianismo a la religiosidad indígena; y de apropiación, por parte de los indígenas, de elementos de la nueva religión, para dar continuidad a los cultos locales bajo nuevas formas y para propiciar la creación de nuevas religiosidades, como el llamado cristianismo andino. La identificación de la Virgen con la diosa Pachamama, buscada y conseguida por indígenas, mestizos y sacerdotes, implica una vinculación directa entre ambas figuras, es decir, entre sus formas, sus cuerpos. La hipótesis de la corporalidad se sostiene ante la idea de un arte devocional mestizo.

Otro argumento a favor de la corporalidad es la identificación botánica y simbólica de la pasiflora. Algunos de los elementos más resaltados en ambas concepciones (botánica y simbólica) son los estambres, como corona de espinas, y el estilo con sus estigmas, como la columna de flagelación y los tres clavos de la crucifixión. Sin embargo, en la pintura no se alcanzan a apreciar porque en su lugar es donde está la Virgen. Entonces, a nivel botánico, el busto de la Virgen reemplaza los aparatos reproductivos de la flor, haciéndose parte corpórea del árbol en que se encuentra. Sus manos cruzadas y su cabeza podrían reemplazar los estigmas (y los clavos simbólicos), como su manto envolvente podría representar los estambres (y la corona de espinas).

Bajo esta perspectiva, se vuelve a poner el énfasis en la relación de María con la muerte de Jesús. Estemos ante una representación de una suerte de *Inmaculada*, libre de pecado en el origen de los tiempos, o estemos ante una *Dolorosa*, que lamenta la partida del hijo, su función gira en torno al ser *Mater Redemptorum*, madre del redentor. Esto recuerda una flor que ha quedado a un lado, la azucena. Por un lado, por haber sido utilizada de manera similar a la pasiflora de nuestro cuadro en la mencionada obra cuzqueña del catálogo de Sotheby's (véase pie de página N° 3) y, por otro, porque es la identidad floral de María por excelencia: la azucena, llamada también lirio, es la síntesis de la relación simbólica entre la Virgen y las flores. Ella reúne las virtudes de la pureza, inocencia y virginidad, pero sobre todo es el símbolo bíblico de la elección: «Como el lirio entre los espinos, así es mi amiga entre las doncellas» (Cantar de los Cantares 2, 1-2). Es el símbolo que marca, en la *Biblia*, el privilegio de Israel entre las naciones y de María entre las mujeres: ella es la escogida para ser la madre de Dios (Chevalier y Gheerbrant 652). Por eso la relación con la Anunciación, insinuada en el gesto pictórico cercano a la *humiliatio*, no deja de aportar un aspecto interesante. Ella es la madre terrestre y divina de Dios; nacida

de la tierra, y es al mismo tiempo la naturaleza en sí. Su figura es del tamaño de la flor, y también lo es del tamaño conceptual del árbol cósmico que se convierte en su trono: el microcosmos de la naturaleza refleja el macrocosmos celestial porque estamos ante el misterio divino de la *Diosa*, la Madre Mística.

Las emociones patentes en la pintura *Virgen de la Merced con santos* no se limitan a la belleza del rostro meditativo, la extravagancia de las florituras y el misticismo de los rayos luminosos que el espíritu santo hace caer sobre su manto, puesto que también incorpora aspectos centrales de la doctrina cristiana. No se debe olvidar que quienes observaban las obras devocionales en el período de los virreinos no se enfrentaban a la mera complacencia estética, sino que comprendían un bagaje de símbolos y alegorías predicados por los evangelizadores que hacía de ellos lectores de estas imágenes mucho más precisos de lo que somos hoy. Es así que accedían de modo inmediato a los significados marianos y cristianos que para nosotros adquiere esta obra solo tras el rastreo iconográfico de su conjunto pictórico. Sin embargo, dadas las posibilidades abiertas por este análisis, podemos considerar que tal vez el receptor de esta obra no tenía una única lectura de ella, en especial si lo caracterizamos, considerando las probabilidades de la sociedad virreinal del siglo XVIII, como un hombre indígena o mestizo. La lectura bíblica, basada en un movimiento de adecuación simbólica, relaciona los elementos de la obra con la figura de Jesús Redentor. Así, no se queda con el aparente marianismo de la obra, sino que interpreta la figura de la Virgen en función de su hijo. Es cierto que el marianismo cobró especial fuerza en Europa y América tras el Concilio de Trento, en defensa de los ataques protestantes a la figura de la Virgen, pero no se debe desconocer su figuración como vehículo emocional de las doctrinas de la iglesia católica.

Otra lectura, esta vez acorde al principio de apropiación simbólica por parte de los indígenas cristianizados, tampoco ve en la Virgen la representación de sí misma. Nuevamente es un símbolo, en esta ocasión de una religiosidad propiamente andina, vinculada a la naturaleza y a la conexión visionaria con las divinidades. La *Letanía* mariana bilingüe de Luis Jerónimo de Oré, mencionada una páginas atrás, es profusa en el uso de epítetos botánicos para aludir a la Virgen. Estos nombres provienen de los textos bíblicos y de la tradición católica, como hemos visto en las *Letanías lauretanas*. Pero, al ser traducidos al quechua, el sacerdote franciscano transforma la rosa, el lirio, la palmera y el cedro en las flores autóctonas kantuta, amancay y chiwanway. Alan Durston señala, citando investigaciones de Itier, que las metáforas florales son comunes en el folclore quechua, constituyendo un verdadero «lenguaje floral» (266). Si bien la pasiflora no es mencionada en los versos de Oré, bien puede haber significado algo específico para el pintor de esta obra, algo que quiso comunicar a quienes compartían los códigos visuales de una sociedad mestiza y colonial. A nosotros nos comunica su pertenencia a una época de autonomización artística, propia de una nueva identidad social.

REFERENCIAS

- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000. Medio impreso.
- Bernard, Carmen y Serge Gruzinski. *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Medio impreso.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Medio impreso.
- Chile Mestizo, tesoros coloniales*. Catálogo exposición. Centro Cultural Palacio La Moneda, 13 de marzo al 21 de junio de 2009. Medio impreso.
- Durson, Alan. *Pastoral Quechua. The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2007. Medio impreso.
- Girault, Louis. *Kallawayá; curanderos itinerantes de los Andes: investigaciones sobre prácticas medicinales y mágicas*. La Paz: Quipus, 1987. Medio impreso.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía, 1980. Medio impreso.
- . *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores, 2001. Medio impreso.
- Kennedy, Alexandra. «Quito, imágenes e imagineros barrocos». *Antología de Historia*. Comp. Jorge Núñez. Quito: FLACSO, 2000. 109-23. Sitio Web. Fecha de ingreso: 30 de Junio de 2011. <<http://bit.ly/U7WZMv>>. Sitio web.
- La Santa Biblia*. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1960. Medio impreso.
- Monardes, Nicolás. *Herbolaria de Indias*. Eds. Ernesto Denot y Nora Stanowsky. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1990. Medio impreso.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Medio impreso.
- Pozzi, Giovanni. *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 1993. Medio impreso.
- Rey Bueno, Mar. «Concordias medicinales de entrambos mundos: el proyecto sobre materia médica peruana de Matías de Porres (FL. 1621)». *Revista de Indias* vol. LXVI, N° 237 (2006). 347-62. Sitio Web. Fecha de ingreso: 15 de junio de 2011. <<http://bit.ly/WjN8lc>>. Sitio web.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Medio impreso.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Santa María*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008. Medio impreso.
- Schultes, Richard y Albert Hoffman. *Plantas de los dioses*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Medio impreso.
- Spinella, Marcello. *The psychopharmacology of herbal medicine*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001. Medio impreso.
- Statny, Francisco. *Síntomas medievales en el Barroco americano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993. Medio impreso.

The Mary Page. Sitio web de la Universidad de Dayton. Fecha de ingreso: 7 de julio de 2011. <<http://www.campus.udayton.edu/mary>>. Sitio web.

Wolfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1961. Medio impreso.