

**Representaciones de San Francisco Javier en la iconografía colonial.
Un análisis desde el paradigma de la recepción**

***Representations of San Francisco Javier in colonial iconography.
An analysis from the paradigm of reception***

**Prof. Esp. Natalia Calvo
UFASTA-DFH-GIHES**

RESUMEN

El presente artículo es resultado del análisis iconográfico de las pinturas coloniales en América, referidas a la vida y milagros de San Francisco Javier. El corpus analizado permite alcanzar algunas generalizaciones tendientes a develar la importancia del arte para la evangelización en la conformación de la sociedad colonial. Asimismo, introduce un nuevo paradigma de análisis –la recepción- sustentado por las actuales corrientes historiográficas que, en el cruce interdisciplinario, se enfocan en la reconstrucción de las formas en que eran interpretadas las pinturas, según su cosmovisión y contexto particular.

PALABRAS CLAVE: Iconografía; santidad; San Francisco Javier; pintura colonial; evangelización

ABSTRACT

The present article is the result of the iconographic analysis of the colonial paintings in America, referring to the life and miracles of Saint Francis Xavier. The corpus analyzed reaches some generalizations tending to reveal the importance of art for evangelization in the conformation of colonial society. Otherwise, introduces a new paradigm of analysis –the reception- supported by current historiographic currents in the interdisciplinary crossroads, focus on the reconstruction of ways in which paintings were interpreted, according to their worldview and context.

KEY WORDS: Iconography; saints; San Francisco Xavier; colonial painting; evangelization

Introducción

El presente artículo es resultado del análisis iconográfico de las pinturas americanas referidas a la vida y milagros de San Francisco Javier.¹ El corpus de pinturas analizado permite alcanzar algunas generalizaciones tendientes a develar, por un lado, la importancia del arte en la Evangelización de América y por otro, los modos de recepción de la pintura por los diferentes estratos sociales en las colonias. Para ello debe referirse también, al menos sucintamente, a las formas de pensar, actuar y representar en la sociedad colonial.

Las preguntas giran en torno al problema de la recepción de las obras de arte en el contexto cultural propio de las colonias americanas. Esta categoría de análisis supone considerar no solamente la producción –en sus dimensiones iconográficas, materiales, sociales y económicas- sino fundamentalmente atender a la cosmovisión en la que se encuentran, y al contexto particular en la que la obra es recibida; para develar la clave interpretativa propia de los observadores. Este ejercicio intelectual en el que se inscribe el método de la Historia del Arte en la actualidad implica un serio trabajo sobre las fuentes, pero a su vez, una completa requisita interdisciplinaria de los objetos artísticos.

En líneas generales, puede señalarse como principal dificultad para estos estudios, que la catalogación de las obras pictóricas coloniales es aún incompleta², añadiendo como obstáculo el hecho de que la mayor parte de las pinturas coloniales iberoamericanas carece de firma por lo que su identificación con un pintor o la procedencia de un obrador, así como la datación se dificultan.

Cerca del 62% de su pintura se considera de autor anónimo [...] En muy pocas regiones, como la América anglosajona, se puede identificar buena parte de sus pintores, [...] Al hecho de que la mayor parte de la pintura haya sido elaborada por sujetos desconocidos se agrega otro problema: una cosa es dónde y quién la pintó, y otra, dónde se encuentra actualmente. Es decir, está diseminada por todo el continente, en diferentes espacios sociales y culturales, lo que agrega otro inconveniente: la mayor parte de las obras se han movido en los dos últimos siglos de su lugar original de producción. (Borja Gómez 2016: 1)

¹ El artículo es adaptación del trabajo final de Seminario sobre Iconografía e iconología colonial americana perteneciente la Maestría en Patrimonio, arte y cultura colonial de la Universidad de Buenos Aires. Constituye un ejercicio metodológico tendiente a contribuir a las exigencias de la Tesis para obtener el Posgrado.

² En los últimos quince años, el equipo de estudios de Historia del Arte del Departamento de Historia de la Universidad de Los Andes, en Colombia, ha desarrollado un ambicioso proyecto de digitalización, catalogación y análisis de la pintura colonial iberoamericana. El equipo liderado por el Dr. Jaime Borja Gómez trabaja a partir del marco que actualmente se define como "Humanidades digitales". Su equipo está conformado por historiadores, artistas, arqueólogos, antropólogos, químicos e ingenieros en informática. El sitio está aún en construcción pero sus amplísimos preliminares pueden consultarse en: <http://13.82.234.26/el-proyecto-arca-y-las-pinturas-de-la-america-colonial/>

Esta dispersión es propia también de la documentación que respalda la identificación de obras. En muchos casos, tampoco existen rastros de los contratos con el pintor o del pedido de alguna orden o de particulares a los gremios.

Pese a estas dificultades, los esfuerzos históricos por utilizar el bagaje documental producido en la colonia –testamentos, diarios contables de cofradías y órdenes, epístolas, actas, etc.- se combina con la notable labor de catalogación producida entre 1890 y 1940 en los países iberoamericanos merced al influjo del nacionalismo y de una historiografía erudita de corte enciclopedista, que rescató los estudios sobre el arte colonial. (García Sáiz 89).

A partir de los años 1970 y 1980, se fue configurando un núcleo de estudios del arte colonial centrado en lo interdisciplinar, como los estudios Damián Bayón en México, con énfasis en la singularidad del contexto para comprender integralmente el arte virreinal y que introduce líneas de análisis sociológicas e históricas discutiendo el concepto de “estilos”; y especialmente a partir de los trabajos de Ramón Gutiérrez en Argentina, quien abre la investigación hacia el cruce de disciplinas, inflexión metodológica que va dando paso a una mirada más completa e integral del arte colonial. En este punto, tampoco pueden dejar de citarse en Argentina los trabajos recientes de Gabriela Siracusano en torno a la “materialidad de la pintura”³, interactuando con investigadores en química para analizar pigmentos y coloraciones; procedencias y técnicas locales de las producciones americanas.

En su conjunto, las corrientes historiográficas actuales propugnan un espacio de indagación crítica de las categorías conceptuales que tradicionalmente se han importado del ámbito europeo y utilizado en la Historia del Arte Colonial. A partir de ello, se preguntan si es posible aplicarlas monolíticamente en nuestro ámbito o si devienen en adaptaciones o nuevas conceptualizaciones en vistas de la heterogeneidad de las producciones coloniales. Asimismo, estas nuevas corrientes historiográficas introducen en el utillaje conceptual “préstamos” de la semiótica del lenguaje y de las ciencias de la comunicación; todas estas concurrencias abrevan en el enfoque de la recepción de la obra de arte.

Huelga decir que el arte colonial iberoamericano ha sido resultado de la impronta de españoles y portugueses en estas tierras. Pero avanzado el siglo XVII en las colonias, se encuentra una síntesis interesante que obliga a comprender el arte americano colonial -y en especial el período Barroco- como un hecho integral, con una mirada situada, que acepte las singularidades de América. (García Sáiz 95).

Aquí el Barroco está inserto en el proceso de integración cultural de la contrarreforma, constituyendo una continuidad con la evangelización que se ve dotada de nuevos instrumentos de persuasión. Ello implicó un proceso de adopción y adaptación de lo español, tampoco exento de tramas culturales que provocan un

³ Se recomienda para comprender la línea historiográfica, Siracusano (2005 y 2012).

complejo traslado de tradiciones.⁴ Sin olvidar en esta mixtura, la persistencia, remanencia y supervivencia de caracteres propios de los indígenas, herencias que tampoco eran homogéneas.

Podría entonces apresurarse a concluir que una misma obra puede tener distintas lecturas disímiles; sin embargo, esto daría lugar a una mirada sesgada del Barroco americano. En todo caso, las obras están normativizadas por el conjunto de símbolos y atributos de que se constituye la “forma mentis” colonial para decodificar los mensajes inscritos en las obras artísticas.

El Barroco en América emerge en un cuerpo social que se entiende, concibe y percibe como “régimen de cristiandad”. Esto es que el Estado y la Iglesia son poderes distintos, pero inescindibles en el plano jurídico y en el imaginario social. Ello implica considerar que la iglesia colonial no es otra cosa más que la sociedad misma: el conjunto de los bautizados. “*En el mundo colonial americano los problemas de la Iglesia pertenecen a la entera sociedad y viceversa.*” (Di Stéfano 27) La comunidad cristiana y la sociedad civil coinciden en el plano jurídico y en el imaginario social (15). Las instituciones eclesiásticas cumplen numerosas funciones y son en parte ámbitos de sociabilidad y participación, así como de integración de diversos sectores.

Por ende, aunque no todas las obras artísticas fueran de temática sagrada, la producción y las lecturas de estas imágenes y aún más, su ubicación y funciones guardaban profundos rasgos religiosos.⁵

La influencia de la normativa tridentina en torno a las artes propuso el objetivo de conmovir “*per visibilia ad invisibilia*”; remontarse a lo invisible por medio de lo visible, mediante los sentidos que juegan un papel crucial en la conformación retórica de los programas iconográficos barrocos. Incitar a la piedad por medio de la conmoción de los sentidos al entendimiento, comunicando valores expresados manifiestamente en devociones, fiestas, culto público, etc. Es decir, persuadir siguiendo el esquema retórico aristotélico: entendimiento, deleite, conmoción.

El Concilio de Trento (1565) originó un tipo particular de exteriorización de la fe, manifiesta en formas teatrales de devoción que se incardinaron en la cultura del Barroco. Esta forma cultural fue extendida –grosso modo- desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII, tanto en Europa como en América, donde adquirió

⁴ Un ejemplo de esto es la influencia mudéjar en la arquitectura colonial, no solamente como herencia “internalizada” en la propia España, sino como una apropiación que se combina con las realidades coloniales americanas, a veces por imposición y otras por valoración de distintas posibilidades de “estilos”. Por ejemplo, el uso de azulejos y ladrillos, así como el yeso, los espacios compartimentados en sentido horizontal y el uso ritual del agua (el agua, precepto central del islam) en fuentes y aljibes, los patios y las armaduras de par y nudillo que son características en casi toda América, así como los mocárabes.

⁵ Un caso referente lo constituyen las fiestas y “triumfos” Barrocos, como la recepción de un nuevo Virrey o el festejo del natalicio del Príncipe o del Rey. Desde Los Austrias la simbiosis entre la devoción regia y la piedad popular cumplen funciones aglutinantes. Si bien se trataba de fiestas políticas, seculares, en términos contemporáneos, la indisolubilidad de los poderes las convertía en espacios de sacralización. Consultar: Mínguez et al (2012).

matices decididamente diferentes, constituyendo el llamado “Barroco americano”⁶ un estilo generativo propio, imbuido de un profundo sentido misionero.⁷

Por contraposición con la Reforma Luterana que rechazaba a los intercesores y a la santidad entre otros tópicos del dogma, la Reforma Católica –o Contrarreforma - imprimió fuerza a la devoción de las imágenes y la veneración de reliquias ubicadas en hornacinas a vistas del fiel. Así, emprendió una depuración del santoral y una búsqueda de la fidelidad histórica en la vida de los santos (Andueza 98). Este impulso, - cuyos ecos se multiplican en América a través de los Concilios provinciales y los Sínodos- continúa con la reorganización del proceso de canonización y la revitalización del culto a los mártires (Borja Gómez 2016: 45). De tal modo, el Concilio se encargó de enfatizar la eficacia de la imagen y propugnó el culto a los Santos.

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. (Concilio de Trento 2015 [1563]:32)

En América, el Tercer Concilio Limense (1583-1591) enfatizó los decretos tridentinos en materia de imágenes, fundando el hecho de misionar en la trilogía: palabra escuchada, fórmula memorizada, imagen contemplada y recordada (Guzmán, Corti y Pereira 5). Se acentuaba de este modo, el papel de las imágenes como instrumento de la catequesis. Conforme transcurre el siglo XVII, se encontraba un proceso de afianzamiento del mensaje cristiano por varias vías concurrentes y simultáneas. En otros términos, el Barroco americano delineaba su propia retórica.

Retórica que se servía de diversos materiales. Por un lado, la difusión de tratados europeos de la pintura – como los de Carducho o de Pacheco- en los que se integra la teoría de los afectos y la retórica de Aristóteles, sistematizó las formas de producción y de recepción de las imágenes. A la vez, permitieron reproducir la retórica en términos

⁶ El Barroco americano ha sido identificado con el “estilo mestizo”. El término “mestizo” ha recorrido un larguísimo trayecto en la Historia del arte colonial americano desde que viera la luz como categoría conceptual, en los años ´30 con Martín Noel y Cossio del Pomar e ingresan en el debate suscitado a partir de los años ´60 en torno a las implicancias del término mestizo, visible en la Revista “Anales” de la Facultad de Arquitectura de la UBA, dirigida por el Arq. Juan Antonio Buschiazzo. Para un relevamiento historiográfico de la categoría se recomienda la lectura del artículo de García y Penhos (2015). Para una problematización más actual de esta categoría historiográfica, es sumamente útil el interesante libro de Serge Gruzinski: *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (2007).

⁷ Este impulso misional y pastoral entre mediados del siglo XVI y hasta el siglo XVIII tiene ejemplos claros en los recorridos por la Diócesis de Tucumán del Arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo; o en la vastedad geográfica de la tarea pastoral de San Francisco Solano, para citar dos referentes.

plásticos, como discursos articulados sobre valores e imaginarios, una vez más se trataba de acceder a lo invisible por lo visible.

La influencia aristotélica tiene en ello una crucial importancia. La relación entre retórica, sermón e imagen sigue las pautas de la retórica aristotélica y la forma en que la teoría de los afectos de Aristóteles viene a convertir al arte en persuasión y comunicación (Argan 11). En la mayor parte de las representaciones barrocas está presente la religiosidad del público más que la del artista, así como la exaltación de los valores religiosos y morales son el sustrato de la vida social (Argan 12ss).

La retórica barroca en los sermones y en el ordenamiento de los retablos, está unida a la composición pictórica. El lenguaje gestual de los cuerpos en las pinturas coloniales fortalece los atributos iconográficos, enfatizando el mensaje. El gesto del rostro, especialmente de la mirada; de las manos, de la postura corporal y de la disposición del cuerpo (sedente, de pie, orante, etc.), organizan una trama simbólica que cada estamento de la sociedad colonial podía reconocer, decodificar, y merced a ello, perfeccionar su estado interior tendiendo hacia la práctica de la virtud.

Asimismo, la circulación de textos barrocos diversos -obras teatrales, escritos retóricos, sermonarios, etc. -también alimentaron el imaginario que se representa en la iconografía, tanto como la circulación- y edición en imprentas americanas- de hagiografías y de recopilaciones hagiográficas como el "*Flos sactorum*", en particular de Pedro de Rivadeneyra, así como obras pertenecientes a las tradiciones clásicas de la antigüedad, resignificadas por el cristianismo y la difusión de estampas y de grabados, especialmente holandeses.

...las prensas de origen ibérico estimulan la expansión de una literatura cristiana en lengua local, acelerando la circulación de los textos, de las ideas y de las creencias europeas. Por todas partes el objetivo prioritario es todavía el adoctrinamiento de los indígenas. [...] Lentamente traducidos a lenguas amerindias y asiáticas, fragmentos del patrimonio clásico y un buen número de textos cristianos se vuelven accesibles a sociedades que hasta entonces eran totalmente ajenas a la tradición europea (Gruzinski 2010: 76).

Todo ello, movilizaba la evangelización de los indios y daba orden y cohesión a la sociedad. De este modo, todos los instrumentos de la retórica barroca y las técnicas de representación, develan el código que permite meditar sobre el "desengaño", que es lo aparente de la vida; para ir de los sentidos, engañosos, a comprender la verdad, a "ver con el ojo interno" (Borja Gómez 2016: 23). A esta composición reflexiva se llega por vía del aristotelismo, por una parte, y por influjo de la contemplación activa que postularon los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, pronto reeditados en las imprentas americanas,⁸ muchas de ellas en manos de los jesuitas. La importancia de

⁸ Debe señalarse que la instalación de imprentas en América fue temprana. La primera se ubicó en 1561 en el Virreinato de la Nueva España, a instancias del Obispo y del Virrey. Le siguió la Imprenta de Lima hacia 1600. Desde 1561 la Cia. De Jesús edita libros en lenguas indígenas. Se recomienda la lectura de Rueda Ramírez y García Aguilar, comps (2010). Para un panorama más general de la circulación de impresos, debe leerse Gruzinski (2010).

estos ejercicios para la cultura visual es que contenían el método llamado “la composición de lugar” determinante en la conformación del canon visual de la cristiandad (Fabre 44). En esta conformación del canon visual, lo que se descubre son las virtudes que presentan los modelos ascéticos y místicos, en sus tipologías de mártires, eremitas y santos; mediante un procedimiento que implica un movimiento desde los sentidos hacia la razón.

Este “ver con el ojo interior” revalorizó los sentidos en cuanto medio para internalizar el mensaje. Se trataba de componer el mensaje a partir de las “pistas” o señales que las pinturas indicaban. Desde el uso de los colores hasta la gestualidad y la evocación del sonido –por ejemplo, incluyendo ángeles con campanas en la composición–, podría decirse que la pintura en este período lleva una condición sinestésica. El devoto con la ayuda de las pinturas no sólo veía un santo, encontraba un conjunto de valores, un modelo de comportamiento, el ideal de un orden social que articula el deber ser del cuerpo social.

La retórica de las imágenes tenía una clave de lectura que estaba inscrita en la misma sociedad colonial, transmitiendo sus valores al vincular al “receptor” con el mundo a través de la emoción. A la vez, posibilitó “hacer presente” la ausencia. El observador decodificaba la representación, haciendo visible –en el caso de las pinturas de santos– un modelo de virtud que impulsaba a vivirla según su estado (soltero, casado, religioso) y su edad (jóvenes, ordinarios, buenos cristianos). La composición de lugar generaba una emoción en el espectador, en busca de conservar en la memoria aquella impresión que facilitara el entendimiento o impulsara la acción, es decir, llevara al ejercicio de la virtud.

Los santos, articulaban un conglomerado de significados entre los que primaron el dogma y la doctrina, asimilados con los valores y virtudes que configuran a los individuos en la diversidad de los espacios coloniales americanos. Entonces, “para interpretar el mensaje es preciso estar familiarizado con los códigos culturales” (Burke 46) La sociedad recibió estas imágenes decodificando su mensaje, en la comprensión de los códigos que permitían develar aquello que se transmite.

Según los estudios realizados por el Dr. Jaime Borja Gómez, de las temáticas visuales más comunes en América para el período colonial, hallamos que los Santos representan el 31.85% del total, seguidos por las representaciones marianas con un 28.42% (ARCA 2010). A su vez, en esa proporción de la representación de los Santos, los pertenecientes a órdenes religiosas encabezan la lista de los más representados, con un 28.65%, seguidos por los fundadores de órdenes religiosas conformando un 27.83%. Sin embargo, son el Santos de la Iglesia Primitiva los más representados del conjunto (34,99%) (ARCA 2010).

Estos guarismos no hacen más que evidenciar los intereses de las órdenes y de los comitentes en general, por los temas sagrados en los que predomina el carácter de intercesora de la Virgen María y en materia de santidad, aquellos Padres de la Iglesia que evangelizaron a los gentiles, tal como los padres de los siglos XVI y XVII evangelizaban a los naturales de América, analogía ampliamente difundida en las colonias.

En este marco, las pinturas del corpus elegido tienen por personaje principal a San Francisco Javier S.J. –Francisco Jasu Azpilicueta, 1506-1552–. San Francisco Javier ocupa el 64.1% de las representaciones de Santos de la Orden Jesuita y el 49.3% de las representaciones totales de Santos (ARCA 2010) ¿Por qué San Francisco Javier -que nunca estuvo en América- es uno de los santos jesuitas más representados?, y, ¿qué representa el Santo para los distintos sectores de la sociedad colonial?

Su papel en la historia jesuítica es crucial, en principio por haber sido uno de los primeros siete jesuitas consagrados en Montmartre con el fundador, Ignacio de Loyola, y siguiéndole hacia Roma, a obtener la autorización para la creación de la Compañía de Jesús (Schenone 407). Inmediatamente, Francisco Javier asume la directiva del fundador de viajar a Portugal y ponerse al servicio del rey Juan III, partiendo hacia India en 1541. Comisión que lo convierte en el primer misionero de la orden jesuita y - a posteriori- en el modelo de misionero. (Andueza 100) Por otra parte, impulsó las vocaciones sacerdotales de los naturales de la India, creando en Goa el primer seminario. Hay una profusión de sus cartas, esparcidas en diversas colecciones, y testimonio de su afán misionero tenemos sus escritos catequísticos. (Rodríguez de Ceballos 89) Ya en 1573 encontramos su hagiografía en *Vida de Santos*, de Manuel Texeira, pero fue la obra del P. Diego Luis de San Vitores, *El apóstol de las Yndias*, publicada en 1660 en México la que alcanzó mayor difusión en América. En este tratado se recogían 242 milagros realizados por el Santo, tanto en vida como luego de su muerte, narrando algunos acaecidos en el Nuevo Mundo (Zugasti 9).

La admiración y culto de San Francisco Javier en Hispanoamérica fue propagado por los jesuitas que trataban de acreditar al santo como prototipo del misionero. Así, el culto de Francisco Javier se extendió prontamente, aunque “...ya en vida se extendió por todo el mundo católico en poco tiempo, ayudada por la poderosa maquinaria propagandística jesuita” (Schenone 99). La beatificación por el papa Paulo V en 1619 y su canonización por Gregorio XV en 1622, generó una “avalancha de literatura javeriana que recorrió el siglo XVII y una buena parte del siglo XVIII”, incentivada por la canonización conjunta de San Ignacio de Loyola y por “el impulso de la compañía por promover a los fundadores”, de tal modo, “proliferaron hagiografías, obras teatrales, poemas y comedias en todo lugar donde estaba afincada la Compañía” (Zugasti 3).

Análisis de las obras

La obra “San Francisco Javier intercede por la liberación de Goa.” Anónimo. 1750-1767. Escuela Quiteña, pertenece a una serie que narra la vida y milagros del Santo, no solamente aquellos milagros reconocidos en vida por testimonios- que luego fueron fuente para la construcción iconográfica de la “*vera effigie*” del Santo (Andueza 98), sino también los que realizó tras su muerte. Resulta importante señalar la pertenencia de la obra a una serie, porque más allá del significado puntual que ese cuadro pudo haber guardado para el observador contemporáneo de la obra, es en la colección completa donde adquiere cabal sentido.

Según Schenone, la serie pictórica está fundada en una serie de grabados presumiblemente de origen alemán (409). No obstante, Andueza señala otras posibles fuentes, muchas de ellas realizadas en base a las descripciones de otros jesuitas que le acompañaron o conocieron en vida, dado que no era afecto a ser retratado. “Tres modelos básicos de la “vera effigie”: Wierx, Barbe y Galle [...] nos muestran a Francisco Javier como un santo en actitud extática, siempre nimbado y mirando al cielo, recibiendo gracias divinas que se manifiestan a través de un rayo” (Andueza 110).



La obra en particular narra la intercesión del Santo ante María para que, a través de ella, su Hijo obre el auxilio sobre la ciudad de Goa invadida por infieles. La composición de lugar está lograda por un escenario urbano portuario. Una ciudad vista al fondo, Goa, y el combate de las huestes contra los invasores. El barco que se aproxima a la costa lleva en su bandera tres medias lunas, signos del islam.

En la representación encontramos una escena central: el Santo, nimbado y con aureola, es elevado en una densa nube, acompañado por un ángel que dirige su mirada hacia el espectador, introduciendo a la escena. El ángel porta un báculo en la mano que extiende hacia el santo y en la otra mano una vara de lirios, símbolos el primero de su ministerio y el segundo de la pureza de su alma. En el lado izquierdo de su pecho, una concha simboliza su afán peregrino.



Francisco Javier con la cabeza elevada, fija la mirada en actitud extática hacia María. Es el pedido orante enfatizado por el gesto del cuerpo: la mano extendida hacia ella en forma de súplica, y la otra mano señalando

hacia abajo con palma abierta y hacia arriba, en disposición y aceptación de la adversidad que asola a la ciudad. “La mano y el brazo participaban de ese prestigio de lo superior y fueron objeto de una mirada fascinada, [...] por su papel decisivo en la cultura oral que transmitía la palabra de Dios y, también, por hacer parte de la gestualidad de la historia sagrada” (Giraldo 98).

El santo lleva una esclavina que abierta en el pecho deja aflorar uno de sus atributos: el corazón ardiente. El amor divino aflora en las llamas del pecho, representa el poder abrasador de la Fe y de la Caridad, virtudes necesarias para la conversión, tanto como el don de lenguas, que las hagiografías destacan citando testimonios de sus contemporáneos (Andueza 101-102; Rodríguez de Ceballos 96). El corazón en llamas se encuentra también representado en los grabados de Amberes de Jerónimo Wierix, quién ilustró la “Vida del Padre Francisco Javier” de Horacio Turselino en 1596 –tan solo cuarenta y cuatro años después de la muerte del santo y setenta antes de su beatificación- y que lo muestran imprecando “Basta ya, Señor, basta ya”, en alusión a las consolaciones espirituales que recibía y le hacían arder el pecho. Esta hagiografía circuló –junto con otras y con el “Flos sactorum” de Rivadeneyra- en todo el orbe donde se hallaban las misiones jesuitas (Andueza107).

El poder de la oración del Santo eleva su súplica hasta María quién le mira con atención. El Niño Jesús, desde el regazo de su madre, responde al pedido del Santo, sujeta un haz de fuego del que emanan unos rayos que fulminan a los infieles. El acto divino está enfatizado por el mensaje de la cartela, que señala el pedido y la Gracia recibida, por intercesión del Santo: “para la liberación de Goa cercada de un ejército formidable de Ynfieles”. Un elemento visual importante en la obra –presente en toda la serie- es la cartela, enmarcada por una filigrana dorada que se continúa en el marco. La cartela, tal como las filacterias y carteles, constituyen una “forma de oralidad segunda, elementos de tránsito de la oralidad afianzadas en la cultura del gesto” (Borja Gómez 2016: 45) refuerza en este caso la intercesión del santo.

El espacio de exposición de la serie en un claustro da a suponer que estaba dirigida a un público instruido, conventual, presentándole mediante la narración historizada de la vida, predicación, obras de conversión y milagros, como he dicho tanto en vida como “desde el cielo”, los valores de santidad: fe, piedad, caridad, celo misionero; reforzando así el carácter misional del sacerdocio. La intercesión ante Cristo, por medio de María, se encuentra privilegiada por aquellos valores que lo hacen digno de santidad.

La composición parece tendiente a destacar, por una parte, el poder de la oración, –que eleva el alma hacia el cielo, representado por las nubes- y la comunicación privilegiada de quién goza del favor divino– por su estado de misionero, de evangelizador- obrando numerosos milagros y conversiones; habiendo intercedido con tal poder para defensa de la ciudad ante el avance musulmán.

También puede pensarse a partir del combate a la herejía, que el conocimiento del santo como misionero y de sus milagrosas conversiones masivas en India, (temas que la serie de pinturas también presenta, a modo de secuencia narrativa) se universaliza y extiende hacia América. Desconociendo la referencia a Goa, la pintura puede presentar

la intercesión del santo extendida ante cualquier asedio de “infieles” (holandeses, ingleses) en las propias costas americanas.⁹ A su vez, refuerzo propagandístico de la labor misionera de los jesuitas, frente a los embates que la orden sufrió desde sus comienzos hasta la expulsión, y en especial a partir del cambio dinástico y de la progresiva introducción del jansenismo en el siglo XVIII.

Tal vez, en la composición imaginativa de un novicio o de un devoto instruido, Goa – próspera colonia portuguesa en el Este consolidada en el s. XVII, evocada en la obra- y Quito, próspera ciudad en las colonias españolas, enclave comercial y artístico de América consolidado en el siglo XVIII- compartieran enemigos herejes e infieles, generalizando a los enemigos de la “cristiandad”: moros, judíos, paganos y protestantes, pues, como señala Gruzinski (2010): “El peligro viene sobre todo de las aguas del Caribe donde rondan los corsarios protestantes; a veces éstos rodean el continente por el sur, penetran el océano Pacífico y asolan las costas de Perú. [...] la amenaza envenena la vida cotidiana de un extremo al otro del continente” (177).

Esta circulación de imaginarios también ha de pensarse desde Quito como centro económico y a su vez como polo exportador de producciones visuales (Kennedy Troya 2002: 188) La escuela quiteña,¹⁰ adaptó las fuentes iconográficas europeas a los gustos locales, tendiendo a una copia “casi industrial” como consecuencia de la demanda extendida de pinturas, tanto de temas seculares como sagrados; abarcando una amplia área de influencia. Esta escuela se caracterizó por la incorporación temprana de poblaciones indígenas a profesiones artísticas, destacándose hacia 1650 por la proliferación de artesanos y artistas mayoritariamente mestizos. Los gremios se diversificaron formando escuelas por etnias y generando una notable competencia entre sí aunque compartieron rasgos estilísticos (Pizarro Gómez 198). Su sello particular se evidencia en los brocados y arabescos vistosos y coloridos con una tendencia al uso excesivo del oro, petitorio en general, propio de los caciques y nobles indios, reconocidos por la corona española como nobles y que pasaron a ser clientes de los artistas (200).

La escuela quiteña fue centro de producción de obras que circularon por toda América, promoviendo la circulación de devociones, muchas de este género (Borja Gómez s/año: 45) Si se piensa en la importancia que tuvieron los talleres quiteños,

⁹ La proliferación de corsarios de bandera inglesa y holandesa, así como las guerras entre España y Francia y luego, contra Inglaterra convirtieron a las colonias españolas en América en un blanco de sumo interés. A lo largo de los siglos XVI y XVII, las poblaciones del Caribe y de las costas del Pacífico, fueron reiteradamente víctimas de atracos aterrorizando a los pobladores, forzando a la corona española a crear fortificaciones y a protegerlas mediante la regulación del transporte a través del sistema de flotas y galeones, creado en 1561.

¹⁰ Recibe la denominación de “Escuela quiteña” al conjunto de producciones artísticas visuales procedentes de la Real Audiencia de Quito entre los siglos XVI y XVIII. Su origen se encuentra en la primera escuela de artes y oficios –Colegio de San Andrés, luego Escuela de Quito- fundada en 1552 por el franciscano Fr. Jodoco Ricke. Los rasgos principales de esta escuela se identifican por un profundo mestizaje en los rasgos de los personajes, atuendos y paisajes; así como el exceso de colores brillantes, destacándose el dorado.

presumiblemente fuera la serie un encargo de la propia orden. Durante la primera mitad del siglo XVII, se amplió e intensificó la exportación de arte quiteño.

A partir del último cuarto del siglo XVII se desarrolla un lenguaje barroco muy característico de Quito y su área de influencia. Miguel de Santiago es el exponente más representativo. Desde entonces, los obradores empiezan a recibir encargos extrarregionales tanto del norte como del sur de la Audiencia. Es conocido que durante el siglo anterior la ciudad de Quito se había consolidado como un centro de capacitación y producción artístico-artesanal que le permitió ser tempranamente autosuficiente (Kennedy Troya 2002: 192).

No obstante, también puede considerarse pensando en la fecha aproximada de su realización que la escena celeste que aproxima al Santo a María y el Niño, Francisco Javier intercede *post mortem* ante el pedido de los cristianos portugueses e indios en el contexto de la guerra luso-holandesa (1595-1663) Y este es el caso de inspiración en el pedido de intercesión para arrogar milagros *post mortem* al santo, la obra refuerza la vida orante y suplicante, así como el carácter de intercesora de María.

La serie de pinturas quiteñas presenta una completa hagiografía visual de San Francisco Javier Considerada dentro de la serie de cuadros, esta pintura en particular tiene varios mensajes alegóricos que sintetizan y refuerzan aspectos relevantes de la misión del santo.

Los tipos iconográficos más difundidos de Francisco Javier lo muestran predicando, revestido con sobrepelliz y estola, en tanto sostiene, con su brazo derecho en alto, un crucifijo (Schenone 407). Así se observa en la pintura de la Catedral de Lima. Su mano izquierda abierta con la palma hacia el frente compone el gesto de demostrar la humildad del que nada posee ni desea; y refuerza el compromiso de la prédica al igual que la mirada del Santo dirigida hacia el crucifijo.

La segunda obra que se analiza es “San Francisco Javier predicando”. Autor anónimo. Escuela de Lima. 1750.



Francisco Javier se halla sobre un promontorio, bajo sus pies, a la derecha se ve a un padre de la Compañía registrando la prédica fervorosa. Por detrás del jesuita escribiente se divisa una figura que extiende su brazo mostrando la palma de mano hacia arriba y en alto, en muestra de exaltación que enfatiza el sermón o prédica de Francisco Javier, con signos de alegría.

Pero lo que llama la atención en la composición es el conjunto de gentiles que, en diferentes poses, siguen la prédica con admiración evidente en los rostros elevados y de mirada centrada en Francisco Javier. Hacia adelante en la escena, un niño en brazos, desnudo, mira hacia arriba y al frente, propiciando una especie de invitación al observador para adentrarse en la escena.

Es importante enfatizar la fama que adquirió Francisco Javier entre sus contemporáneos como taumaturgo y obrador de milagros, sin embargo, sus hagiógrafos –y la Bula de canonización- también refieren otros atributos sobrenaturales como la capacidad de resucitar personas, el don de la profecía y el don de lenguas (Andueza 104). Las hagiografías que recogen en buena parte los testimonios de quienes compartieron jornadas con él, relatan la facilidad con la que Francisco Javier aprendía los idiomas locales, llegando a convertirse en uno de los signos de su llamado divino (Torres Oileta 75). Esta pintura podría brindar también, una alegoría de su don de lenguas, predicando a personas de diversos lugares –clave interpretativa proporcionada por la variedad de ropajes y diversidad de rasgos presentes en la obra- que comprenden el mensaje del Santo, en su propia lengua.

En este sentido, cabe considerar que uno de los obstáculos principales para los misioneros en América estribaba en la diversidad de lenguas nativas. Por una parte, la mediación con intérpretes solía prestarse a grandes conflictos, toda vez que el universo cultural del indio no alcanzaba a interpretar cabalmente los matices, inflexiones y conceptos del castellano; reinterpretando el mensaje del misionero, las más de las veces, a partir de un sustrato propio de creencias y de universos cognitivos (Di Stéfano 33). Tal es así que la pintura venía a reforzar el mensaje, a través de diversos recursos técnicos y compositivos, enfatizados en muchos casos con el uso de cartelas o inscripciones.

La indumentaria de Francisco Javier refuerza el carácter misional y militante que también se halla en los grabados de Wierix, que presentan al Santo con roquete y estola, “ropajes propios del sacerdote militante, especialmente para el bautismo y para predicar” (Andueza 110). Aunque es probable que la obra esté fundada en un grabado francés de Edelink, que ilustra la “Vida de San Francisco Javier apóstol de Indias y de Japón” escrito por el P. Dominique Bonhours y publicado en París en 1683.

Este hecho no es menor, debido a la circulación de imágenes que se producía entre los siglos XVII y XVIII en Lima. Importante centro virreinal, político y económico, productor y exportador de imágenes, pero también un espacio privilegiado por el puerto por el que circulaban estampas, grabados –alemanes, holandeses y con bastante abundancia franceses-, pinturas e influyentes artistas españoles que formaron en sus talleres a las siguientes generaciones locales. De tal manera, para el

siglo XVIII se asiste a “un intenso tráfico de pinturas y estampas” (Rodríguez Romero 15).

Las escuelas de Lima y de Cuzco constituyeron los focos del mercado de obras artísticas. Pese a la reducción de la minería potosina entre 1713 y 1730, Cuzco se mantuvo como un prestigioso mercado exportador de pinturas, gracias a la calidad de sus artistas, pero también al bajo costo de los lienzos y pigmentos confeccionados con materias primas locales y a los fluidos intercambios con Lima (Pizarro Gómez 203).

Por último, la hora postrera ha sido frecuentemente representada. Aquí se analiza la “Muerte de San Francisco Javier”, Autor Anónimo. Escuela local: Chile. 1700-1799.



La muerte del Santo ocurrió en viaje hacia China. Fue desembarcado por navíos portugueses en la isla de Sanción, y allí quedó en espera de la llegada de un barco chino que debe introducirlo clandestinamente en el continente. Esperaba que la evangelización de China le facilitaría el acceso a la conversión de los japoneses. Es durante esta espera que le acometió una fiebre muy alta y en compañía de dos asistentes, uno de ellos un natural de la India converso, murió el 3 de diciembre de 1552 (Torres Oileta 98).

La obra muestra en un plano superior en el ángulo izquierdo de la pintura una composición de la Trinidad: Cristo llevando su cruz, cuya mano tendida hacia la tierra, aclamando con ese gesto la santidad de Francisco Javier, sobre él, el Espíritu Santo y a su lado Dios Padre con la tiara pontificia y el orbe en sus manos. La Trinidad proyecta sobre su rostro un haz de luz, en momentos de su deceso.

La Inscripción señala: “Muerte dichosa de San Francisco Javier en Goa de la Yndia Oriental” aunque no es exacta en cuanto al lugar de su muerte, es referencial del mensaje. Refuerza lo que el gesto corporal del Santo presenta con su rostro impávido vuelto hacia el crucifijo que sostiene con una mano lánguida, en tanto con el brazo



derecho extendido, levanta la mano en señal de admiración de lo divino que, presumiblemente en esta comunicación entre el Santo y Cristo, se hace visible en su hora postrera. Se trata de un éxtasis final, un deseo de Dios hasta el aniquilamiento, visible en lo extático del rostro.

Imitar a Cristo será el sufrimiento de quién da la vida para testimoniar su fe, aquí se presenta la muerte de San Francisco Javier testimoniando el sufrimiento que se une al gozo en el contacto con Dios. Por lo tanto, la obra recoge la tradición de las representaciones heroicas de los mártires, sumado al éxtasis; como una forma de comunicar lo irreductible, indecible e invisible de los relatos místicos. Abrazar la cruz es un refuerzo de esta elevación mística. El libro, junto al lecho de muerte, simboliza la meditación y la oración (Schenone 415). El barco que se aleja refuerza la soledad y es, a la vez, signo de su viaje misional –y de su ideal– inconcluso.

La pintura, aunque narra un hecho acaecido, presenta una escena alegórica de la muerte santa o “buena muerte”. Las hagiografías señalan que el Santo no murió en la soledad sino con la compañía de un fiel asiático converso y algunas pinturas coloniales, de tipo narrativo, evidencian el acompañamiento de un oriental en el lecho de muerte, por caso, la que corresponde a la serie de la escuela quiteña (Rodríguez de Cevallos 90). Pero en esta pintura de la escuela de Chile, se remite al observador americano a un lugar lejano en tiempo y en espacio, un lugar del que probablemente poco conozca, pero en el que asienta la certeza de que quien yace en la soledad, cercano a la muerte, habiendo sido virtuoso, obtiene la visión de Cristo. El gesto comunicaba los movimientos físicos del alma, convirtiéndose en objeto de espiritualización. El dramatismo, la teatralidad de la escena, ejemplifican el modo en que se accede a las postrimerías tras una vida virtuosa.

En este caso, la muerte “dichosa” se comporta como espejo de la vida virtuosa, recompensada doblemente: por el éxtasis último que le imprime la posibilidad de “ver” la presencia de la divinidad; y como muestra del fin trascendente, en una gloria que lo invita a “entrar” en el cielo –tal y como puede interpretarse de la mano extendida de Cristo y de una lectura de la luz como fuerza de atracción. Meditar sobre la buena muerte conducía a la conversión definitiva.

En trazos generales, puede decirse lo mismo de otras dos obras: una perteneciente al Nuevo Reino Granada, uno de los ejes artísticos privilegiados en las colonias españolas al sur. En este caso, los talleres de pintores mestizos fueron escasos y de origen tardío, con poca organización gremial y más aún, con una relativa relajación en el control de los gremios artesanales y artísticos por parte de las autoridades coloniales.

La obra es de autoría de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, nacido en Santa Fe de Bogotá, activo en Nueva Granada entre 1657-1710. Fue el principal artista del Barroco santafereño, fecundo en producciones de carácter religioso.



Vázquez de Arce asimiló las influencias europeas creando un estilo propio en el que conjugaba las técnicas españolas e italianas del Barroco con recursos materiales disponibles. Sus obras incluían a menudo elementos de la naturaleza granadina en el paisaje, en los ornatos y también algunos personajes locales (Kennedy Troya 1995: 140).

En su obra “Muerte de San Francisco Javier” se repite el recurso sensorial a la música, en este caso representado en un ángel que toca la guitarra, mientras desde una densa y cercana nube, acompaña la hora final del Santo.

La composición muestra el rostro iluminado de San Francisco Javier, en el que se destaca la serenidad que impone la “buena muerte”. Al igual que en las pinturas anteriores las manos sujetan el crucifijo y se halla en el suelo el libro, en este caso, abierto; destacando posiblemente que en la cercanía de la muerte el Santo recurrió a la oración o bien, a las Sagradas Escrituras, que iluminaron su tránsito.

El otro ejemplo procede del Virreinato más antiguo de la colonia, el Virreinato de la Nueva España. Por tratarse de uno de los enclaves fundamentales de la Monarquía Hispánica en Indias, la escuela novohispana tuvo recursos importantes para su desarrollo y a finales del siglo XVII ya estaba afianzada, desplegando el gusto por los colores brillantes que sería su sello distintivo (Sebastián 32).

Se trata de “La muerte de San Francisco Javier” de Gaspar Conrado, pintor activo entre 1650-1670 en Puebla. En este caso, se presenta la muerte con similares notas que en la obra de Chile. También hallamos similitud en los elementos de la composición: el crucifijo al que el Santo se sujeta, barcos alejándose de las costas, el libro en el ángulo inferior derecho.



El rostro del Santo se aproxima nuevamente al éxtasis final que producirá el encuentro con Dios. Así, en el plano celeste, lo aguardan los ángeles munidos de arpa y de laúd. La introducción de los ángeles músicos evoca la propia música celestial y a la vez, induce a captar con los sentidos la escena que ocurre en el mundo invisible del espíritu. Los ángeles músicos junto con el acompañante de rasgos orientales, en posición orante con las manos en ruego, constituyen las distinciones más notables con la primera obra examinada.

La difusión de la noticia de su cadáver incorrupto contribuyó a fortalecer las virtudes constitutivas de su santidad y a la vez, a propagar su devoción. Prontamente su cuerpo se convirtió en un objeto sagrado: una reliquia: “...no es de extrañar que mientras el cuerpo social se fragmentaba, la cristiandad en pleno volviera su mirada a los pedazos divinos de los mártires que la Reforma Protestante tanto había criticado: a las reliquias, que en el sentido etimológico significa ‘lo que quedó’ de estos cuerpos” (Giraldo 98).

Este suceso se representa en uno de los cuadros de la serie de 30 pinturas, sitas en el Convento Máximo de la Merced en Quito y con la que comenzó el análisis: “San Francisco Javier intercede por la liberación de Goa”.

El cuerpo incorrupto de San Francisco Javier, sepultado en Goa fue mutilado. Su brazo derecho fue cortado para enviarlo a Roma, como reliquia. El evento tuvo una impronta sobrenatural: ante la inminencia de la amputación, la tierra tembló y solamente cedió ante el requerimiento al Santo, en súplica orante, lo que permitió amputar y llevar parte de sí a Roma (Torres Oileta 104).

En orden a la producción de obras artísticas en la Capitanía General de Chile, señala Alexandra Kennedy Troya que: “se perfila más claramente debido, sobre todo, a que es una región eminentemente recipientaria y en menor grado productora, y que requiere

-a lo largo de toda su historia colonial- de obras de arte de Quito, Perú y Bolivia, principalmente” (Kennedy Troya 2002: 189).

En ese contexto ha de recordarse que la Ruta de la Plata que unía el Cerro Rico de Potosí con el Puerto de Arica, atravesaba varios kilómetros de la Capitanía, convirtiéndose durante el período colonial en una importante ruta comercial por la que circulaba la plata en metal, y otros bienes, tales como pinturas y libros. Por lo que no resulta extraño hallar similitudes entre las pinturas que revelan la vida y muerte del Santo en esa región y las que pueden hallarse en Perú o en Nueva Granada.

Las citadas coincidencias pueden pensarse en un doble marco. Por una parte, las fuentes iconográficas de los grabados, en serie o aislados, que circulaban en las misiones de los jesuitas. Para la escena de la muerte se usaron con mucha frecuencia grabados italianos reproduciendo la pintura de Gaulli para el retablo de San Andrés del Quirinal (Schenone 417). Por otra parte, la proliferación de hagiografías del Santo que también circulaban en el orbe americano por difusión de la propia Compañía y, en tercer término, porque los centros productores de obras de arte, -Cuzco, Lima y Quito- exportaban hacia Chile cantidades considerables de pinturas y de esculturas. Y más adelante, se produjo también el influjo directo de los pintores itinerantes (Kennedy Troya 2002: 193). Muchos de los pedidos de esculturas y pinturas eran encargados “desde Chile y entraban seguramente por Valparaíso, puerto que empezaba a competir con el Callao y que despuntaría como el principal punto de almacenaje tras el cruce del Cabo de Hornos [...] Esto explicaría la razón por la que más adelante muchos de los pintores quiteños terminarían viviendo o comercializando su obra en Valparaíso” (187).

Conclusiones

La imagen de los santos representaba las formas ideales de conducta de los individuos y a la vez modelizaba los sistemas de valores y confería sacralidad al espacio social:

El santo tiene una significación particular en la historia cultural. Santo es, histórica y culturalmente, una representación del sujeto ideal para una sociedad determinada. Por esta razón existen muchos tipos de santidad, las cuales están condicionadas por los sistemas de valores de una colectividad particular. Cada comunidad, en su propio momento histórico, define cuáles son los valores y/o virtudes esenciales, y a partir de aquellos conforma un discurso narrado y visual de los comportamientos que deben regir la vida de las demás personas que hacen parte de ese cuerpo social (Borja Gómez 2016: 45).

En la concepción de la sociedad colonial todos los individuos pertenecían a un cuerpo social. La hagiografía y la iconografía enfatizaron la religiosidad penitencial, acorde con la exaltación de la penitencia por la norma tridentina frente a la exclusión de la confesión como sacramento puesta por el protestantismo luterano que dota a los sujetos de la capacidad de auto salvación mediante la razón, encontrando a Dios

dentro de sí, mediante la introspección y la oración, sin mediación de santos, ni guía de pastores.

En América, la labor evangelizadora se presumía inacabada, primero enfocada en la emulación de los Apóstoles y Mártires de los primeros tiempos; luego, por los modelos de evangelización de gentiles retomados de la Edad Media, y por el influjo de la Reconquista sobre los moros en el caso español. Hacia el último cuarto del siglo XVI también se hizo necesario reforzar el afán misionero en estas vastas tierras de Indias articulando las disposiciones del concilio de Trento con el florecer de la cultura Barroca que desplegó una variedad de técnicas, de soportes –de la Literatura al Teatro, de la Pintura a la Arquitectura- y de imaginarios que en América adquirieron rasgos mucho más acentuados debido entre otras cuestiones: al mestizaje, a la supervivencia de tradiciones indígenas, a la eficacia de los Austrias en el reconocimiento de América como parte del reino, a la obra de los misioneros de las órdenes religiosas, etc.

San Francisco Javier fue un símbolo de la universalidad de la acción evangelizadora de la Iglesia, pero muy especialmente, de la Compañía de Jesús.

La Compañía de Jesús adhería fervorosamente al precepto evangélico de San Marcos: “Id por todo el mundo; predicad el evangelio a toda criatura” (Marcos 16: 14-20), fundando su celo misional en la imitación de los Apóstoles, guiados por aquella directriz del propio Cristo (Torres Oileta 79). Asimismo, los jesuitas gustaban trazar un paralelo entre San Ignacio y San Francisco Javier con los Apóstoles Pedro y Pablo. San Pedro fue peregrino, primer Pontífice, y estableció su Cátedra en Roma. San Ignacio fue igualmente un peregrino, fundador, primer general de la Compañía, y también definitivamente romano. San Pablo, Apóstol de Jesucristo, recorrió todo el mundo conocido. San Francisco Javier, misionero, el mundo desconocido (83).

En América esta identificación hizo que también se homologara a Francisco Javier con los relatos sobre un posible apóstol –San Bartolomé o Santo Tomas- que había predicado en tiempos anteriores al descubrimiento.¹¹ Por lo que no es extraño ver en algunos lienzos al Santo predicando anacrónicamente frente a los naturales americanos (Rodríguez de Cevallos 92). Así, afianza la acción evangelizadora de las órdenes en América al proponerlas como continuidad de aquel pretendido momento, como precursores del cristianismo que se proyectaba en la actividad misionera de las órdenes.

El modelo de santidad, el modelo de virtud individual, de conductas, se identifican con la práctica de la virtud colectiva, es decir, con las conductas sociales propicias para el Bien Común. De ahí que las pinturas de los santos adquirieron relevancia como

¹¹ Las narraciones sobre la llegada y predicación del Apóstol Tomás a unas “Indias” aún no descubiertas por Colón, fue atribuida a los jesuitas, pero ya circulaba en América desde antes de su llegada en 1549. En otros relatos no es Tomás, sino Bartolomé el apóstol que arribó a estas tierras antes de su descubrimiento. En la actualidad existen documentos que prueban la existencia de dicha narración en el momento del Descubrimiento y con las primeras colonias. Sin dudas, como se ha señalado, la leyenda del Apóstol supo enfatizar la obra evangelizadora.

ejemplo de la transmisión de los valores sociales. Los Santos y sus simbologías remitían a “representaciones de comportamientos arquetípicos” (Borja Gómez 2016: 26).

La imitación de la virtud propia de los misioneros por parte de las diversas comunidades americanas coloniales fue ejemplo de una espiritualidad militante, se manifiesta en lo que el cuerpo muestra como reflejo del alma. Este misticismo militante obra en Francisco Javier ya sea en el fervor de sus prédicas, destacadas en las pinturas, en la exaltación de su corazón, - a veces mostrado en llamas-, y en la valoración de su don de oratoria que prologa el don de lenguas, para la conversión de los gentiles.

Merced a las imágenes, los sentidos posibilitaban el acceso al alma para lograr la afectación. Reafirma los valores doctrinales poniendo en acto su misión mediante el gesto corporal: la posición de la cabeza, el rostro elevado, la mirada concentrada o las manos que refuerzan el mensaje: humildad, entrega a Dios, oración; virtudes que el santo encarna en su propia vida y en su edificante muerte.

La lógica de las imágenes analizadas podría sintetizarse en la recreación de la santidad del misionero como modelo de conductas y ejemplo de virtudes. Los misioneros fueron los nuevos mártires, perseguidos y mortificados al llevar la palabra divina entre los gentiles de tierras, tal vez ignotas para los americanos; ya sea como sucedió con los franciscanos muertos en Japón o como los perseguidos en las regiones europeas protestantes.

A partir de las imágenes, se puede recrear lo que significaban estas pinturas para los observadores coloniales. Francisco Javier convirtió gentiles en vida con su prédica, mediante el don de lenguas; con sus cartas edificó un modelo de catequesis y en su muerte convirtió, por el gesto, con el ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

- Andueza Unanua, P. (2006). "La vera effigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina." En *San Francisco Javier en las Artes, el poder de la imagen*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Javier 2006, Fundación CAN: 96-120.
- Argán, Giulio Carlo (1955). "La Retórica y el arte barroco" [Traducción de: "La 'Rettorica' e l'arte barocca"]. En *Retorica e Barocco; atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma: Fratelli Bocca: 6-22.
- Borja Gómez, J. (s/año). "Los ingenios del pincel: Geografía de la pintura y cultura visual en América". En *Cultura visual en América Colonial* [sitio web]. URL: <http://13.82.234.26/>, tema 45.
- Borja Gómez, J. (2016). "Iconografía y cultura en el mundo colonial sudamericano". Material didáctico. UBA: Buenos Aires.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica: Barcelona.
- Concilio de Trento (2015 [1563]). "Concilio de Trento: decreto XXV del 3 y 4 de mayo de 1563" En: <http://asv.vatican.va/es/arch/concilio.htm>
- Cummins, Tom (2003). "Imitación e invención en el barroco peruano". En Mujica Pinilla, Ramón (ed.). *Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 27-57.
- Di Stéfano, R. (2000). "De la cristiandad colonial a la Iglesia Argentina. Perspectivas de investigación en Historia religiosa de los siglos XVIII y XIX", *Andes*, n° 11, 2000; Universidad Nacional del Norte: Salta.
- Fabre, P.A. (2013). *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*. México: UIA.
- García, C. y Penhos, M. (2015) "'Mestizo' ... ¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la Historia del Arte". En AAVV. *VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco: Mestizajes en diálogo*. Arequipa: Universidad Católica de San Pablo de Arequipa: 315-324.
- García Sáiz, M. C. (1995). "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana". En Gutiérrez, Ramón. *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra: 83-100.
- Giraldo, S.A. (2009). "Manos. Cuerpos y fragmentos en el arte", *Revista de la Universidad de Antioquía*, n° 296: 97-101.
- Guzmán, F., Corti, P. y Pereira, M. (2014). "Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de La Plata. Potosí-Arica", *Hispania Sacra*, Vol 66, No Extra_2. URL: <https://doi.org/10.3989/hs.2014.087>
- Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Gruzinski, S. (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México: FCE.

- Kennedy Troya, A. (1995). "La pintura en el Nuevo Reino de Granada". En Gutiérrez, Ramón (coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra: 139-157.
- Kennedy Troya, A. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Editorial Nerea: Madrid.
- Mínguez, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; González Tornel, Pablo y Chiva, Juan (2012). *La fiesta Barroca. Los Virreinos Americanos. (1560-1808)*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I y Servicio de Publicaciones y difusión científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Pizarro Gómez, F. J. (1997). "Identidad y mestizaje en el arte barroco andino: la iconografía", *Aalten lecta*, Iquique (Chile): 196-213.
- Rodríguez de Cevallos, A. (2007). "Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de la Merced de Quito: fuentes gráficas y literarias", *Anales del Museo de América*, 15 (2007): 89-102.
- Rodríguez Romero A. (2016). "Ideas, relatos y modelos en la pintura y el grabado en Sudamérica colonial". Material didáctico del Seminario. UBA: Buenos Aires.
- Rueda Ramírez y García Aguilar (comps.) (2010). *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*. México: UNAM/ Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.
- Sebastián, S. (1990). *El barroco iberoamericano, mensaje iconográfico*. Madrid: ediciones encuentro.
- Schenone, H. (1992). *Los Santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea. Volumen 1 y 2. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmg9q7>
- Siracusano, G. (2005). *El Poder De Los Colores: De Lo Material a Lo Simbólico En Las Prácticas Culturales Andinas. Siglos XVI-XVIII*. FCE: Buenos Aires.
- Siracusano, G. (2012). "El cuerpo de las imágenes andinas. Una mirada interdisciplinaria", *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. 31, n. 94, 2012: 155. <https://doi.org/10.22201/IIIE.18703062E.2009.94.2283>
- Torres Oileta, M.G. (2006). "De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier". En: *San Francisco Javier en las Artes, el poder de la imagen*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Javier 2006, Fundación CAN: 74-96
- Zugasti, M. (1962, 2017). *Dos diálogos inéditos del siglo XVIII sobre los padecimientos de San Francisco Javier*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- "El Grabado Como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión". En: PESSCA <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>

Fuentes iconográficas y estadísticas:

- Proyecto ARCA, Departamento de Historia, Universidad de los Andes, 2010-2017, Bogotá.
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1519>
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/192>
<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7169>
 Estadísticas: <http://13.82.234.26/herramientas/infografia-de-santos-y-santas/>